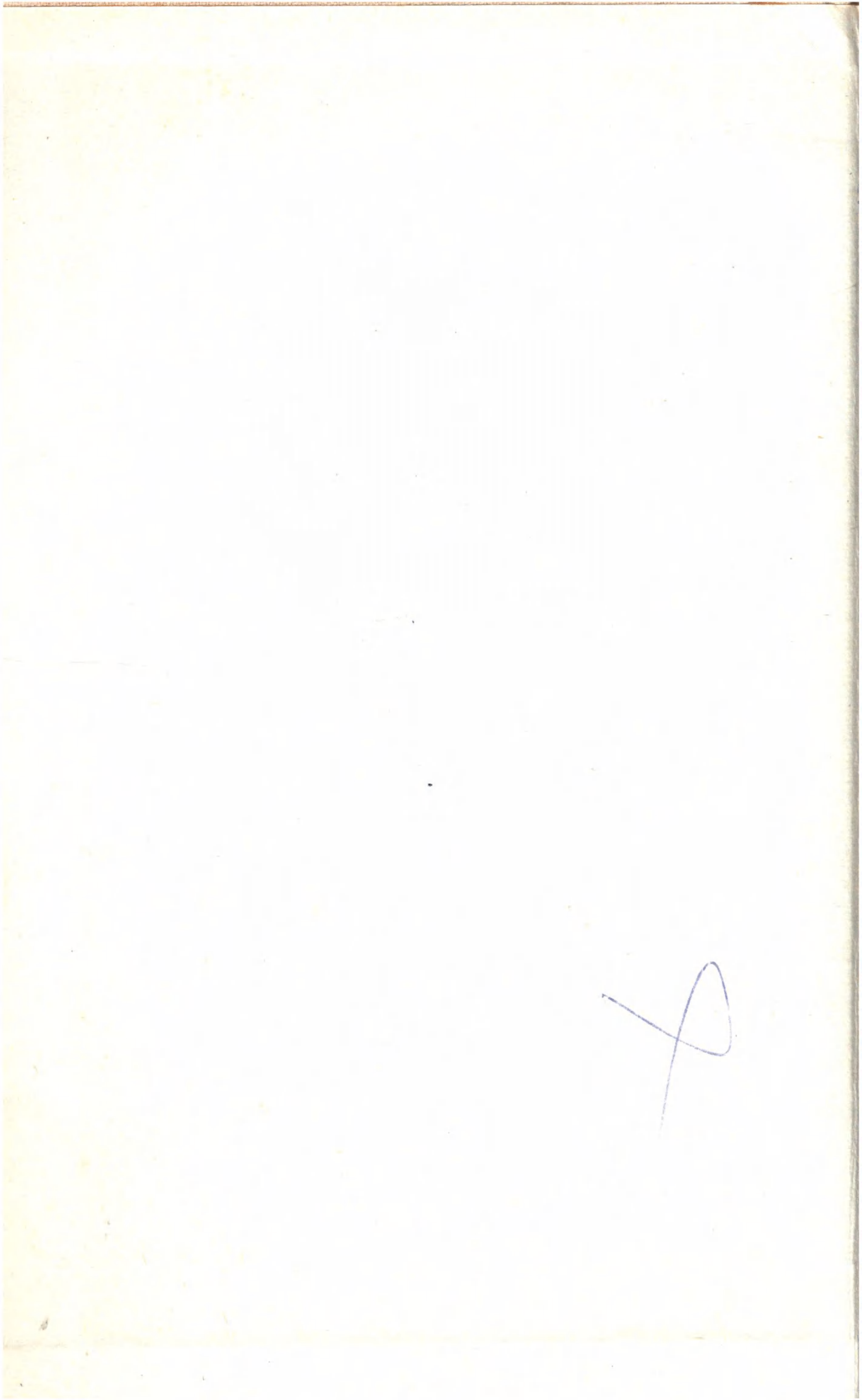
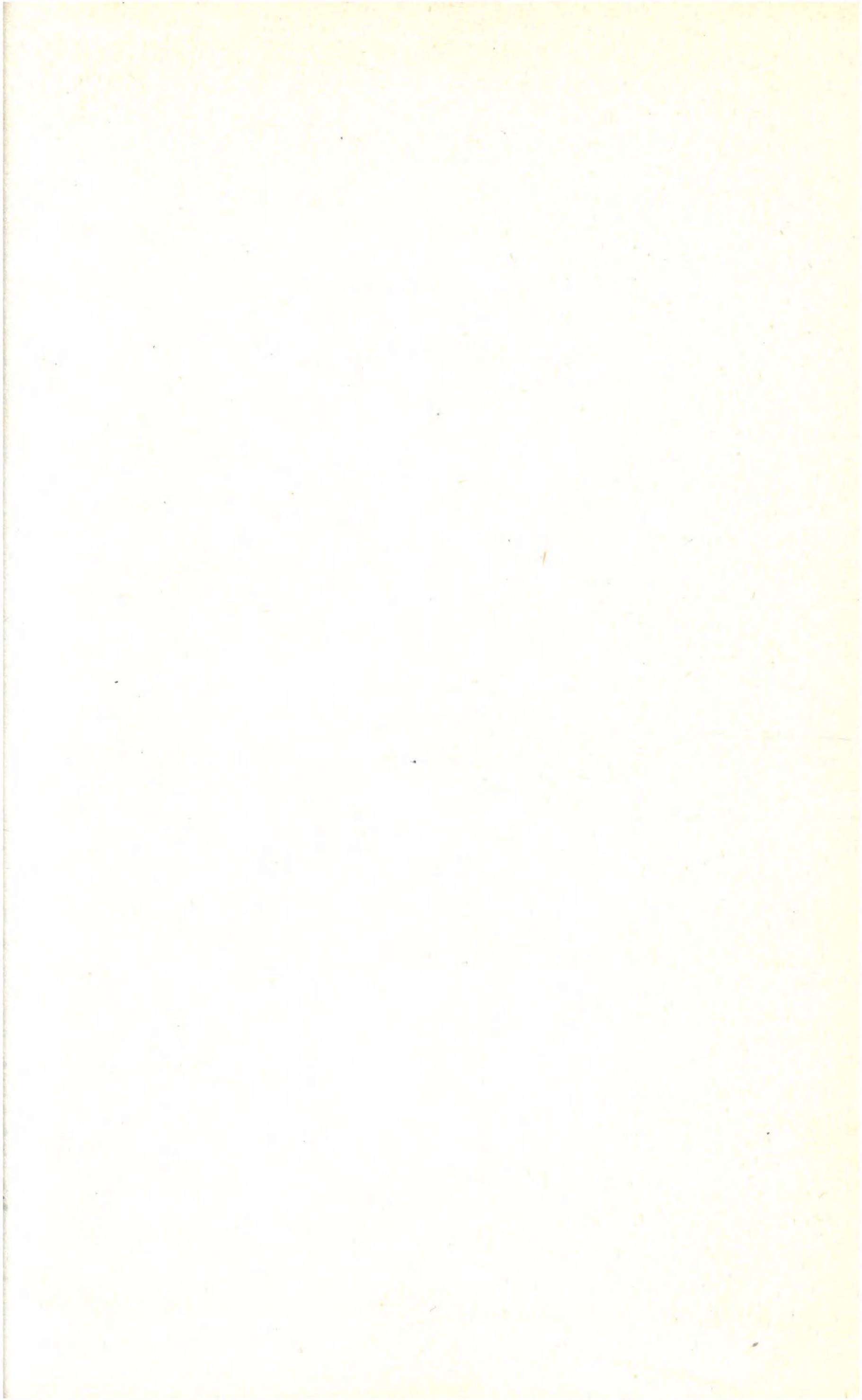
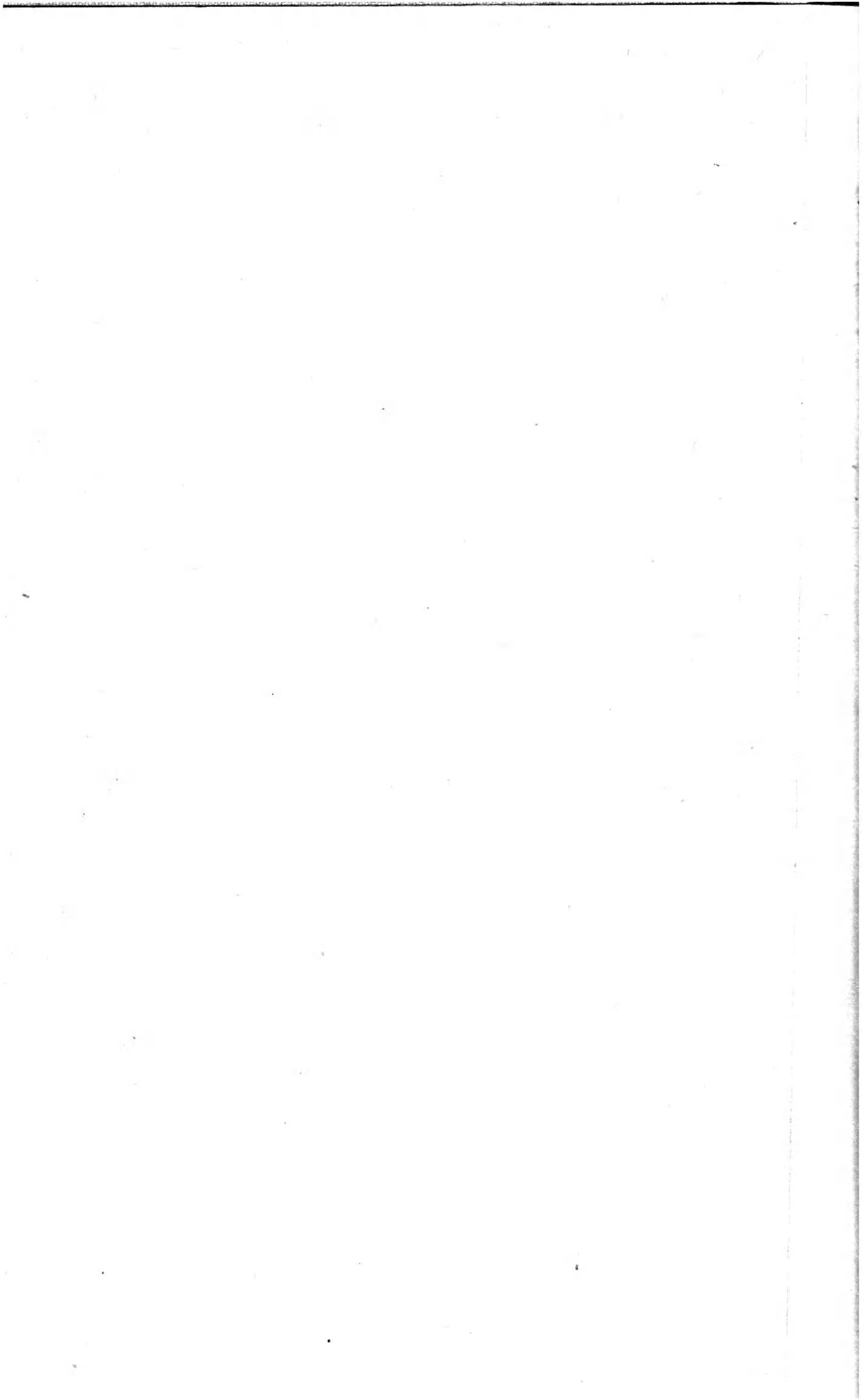
ЭСТЕТИКА

*

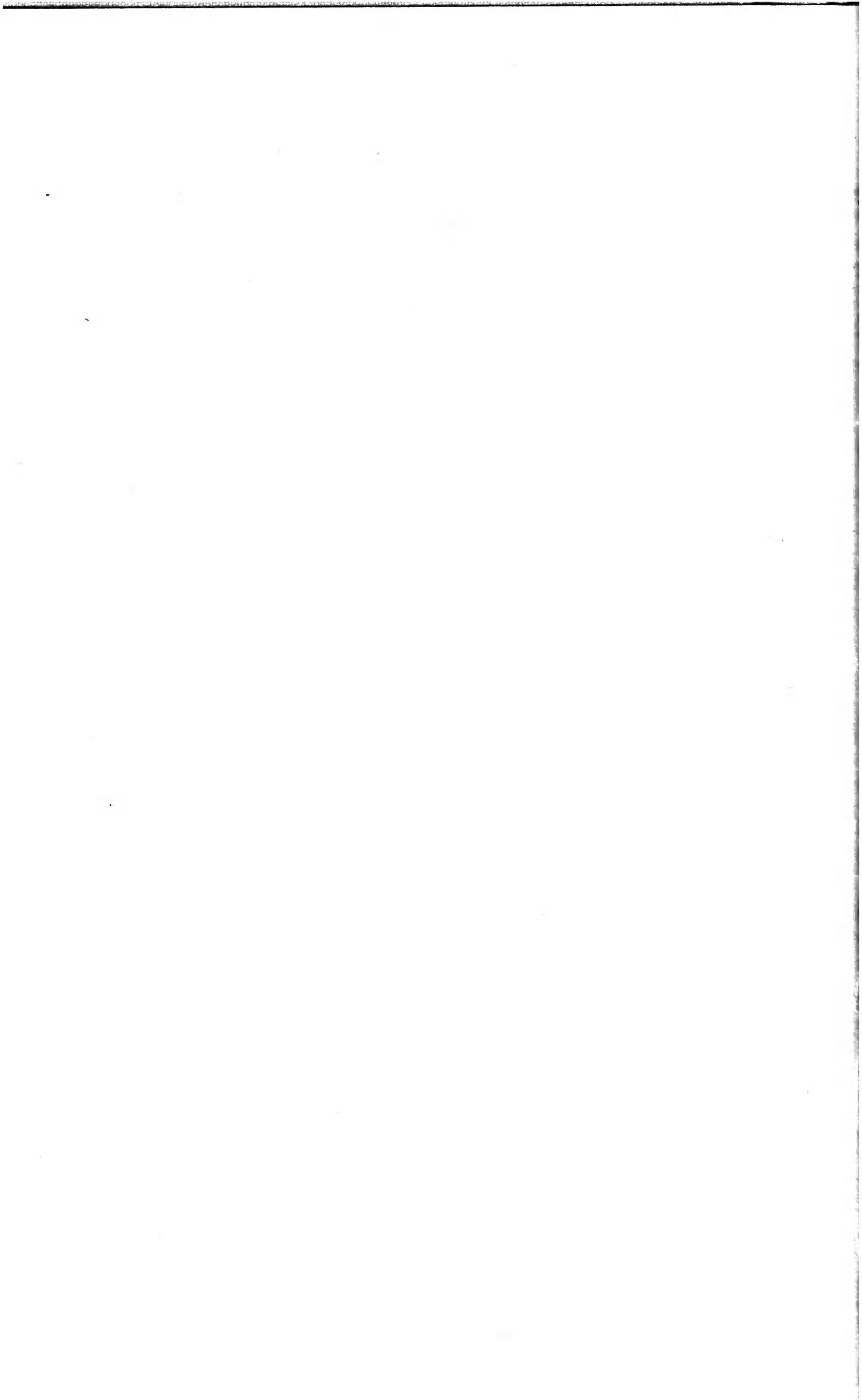






ЭСТЕТИКА





И. Б. АСТАХОВ

ЭСТЕТИКА



МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ · 1971

1—5—6

ПАМЯТИ УЧЕНОГО

Автору этой книги, над которой он много лет работал, не довелось подержать ее в руках, перелистать, ощутить запах типографской краски: он умер 5 октября 1970 года.

Доктор филологических наук, профессор кафедры марксизма-ленинизма Литературного института имени А. М. Горького Иван Борисович Астахов родился 1 мая 1906 года в деревне Старые Ближевичи Спас-Деменского района Калужской области. Он пишет в автобиографии: «Отец и мать грамоте не обучались, вырастили восьмерых детей, из которых двое, старший и младший братья, погибли на фронтах Отечественной войны. Жили бедно, в молодые годы отец и мать батрачили у местных богатеев. Отец умер в 1924 году...»

В этом сдержанном, лаконичном сообщении нет ничего необыкновенного: простая семья, рядовая судьба, жизнь проходит в труде, она отдана народу. Именно в нерасторжимой связи судеб, личной и всего общества, нужно видеть источник и основу возникновения и формирования особо устойчивого и привлекательного типа человеческой личности — типа подлинно народного, типа труженика-бойца. Таков был и Иван Борисович Астахов.

И. Б. Астахов вступил в комсомол семнадцати лет, в 1923 году. Он был, следовательно, комсомольцем 20-х годов — одним из тех молодых бойцов и строителей, о которых мы сейчас слагаем песни.

С 1927 года он член КПСС. В 1929 году окончил литературный факультет 2-го МГУ. Затем он поступает в Институт красной профессуры, знакомится с А. В. Луначарским. Несколько позже И. Б. Астахов уже читает лекции в Академии коммунистического воспитания. С 1929 года начинается его деятельность литературного критика и исследователя эстетических проблем. Более ста

семидесяти публикаций — таково его литературное наследство. Его основной, итоговый труд — «Эстетика», которую ты, читатель, держишь сейчас в руках.

Не каждый критик и ученый завершает свой творческий путь созданием монументальной, синтезирующей работы. И. Б. Астахов сумел сделать это. Ибо он всегда стремился вперед и обладал драгоценной способностью рассматривать каждый факт в свете широких марксистско-ленинских концепций — философских и эстетических.

В своем итоговом труде Иван Борисович пишет: «Степень зрелости эстетики как науки измеряется прочностью ее связей с народом, мерой ее действительного участия в борьбе за осуществление высоких и прекрасных идеалов». Для И. Б. Астахова эти слова не были абстрактным тезисом. Этот самобытный ученый ощущал всем сердцем прочность своих связей с народом, остро сознавал необходимость борьбы за осуществление высоких идеалов. Он был исследователем с большим гражданским, публицистическим темпераментом, он был бойцом. Отсюда его цельность, определенность во взглядах, страстность и бескомпромиссность в защите их, основательность и простота в их изложении.

«Эстетика» И. Астахова — это первый советский труд, в котором дано развернутое и целостное, систематическое, логически упорядоченное построение науки о прекрасном. «Эстетическое», «Прекрасное», «Художественное», «Из истории эстетики» — вот четыре части, отражающие все многообразие эстетической проблематики, изложение которой основывается на живом знании мирового искусства, революционно-демократической и марксистской мысли.

И. Б. Астахов по-своему подходит к решению многих вопросов: о природе прекрасного, о сущности искусства, о соотношении научного и художественного мышления; он отрицал образность архитектуры, утверждал положение: искусство — отражение жизни в формах самой жизни и т. д. С ним можно соглашаться или не соглашаться, но обойти молчанием его взгляды — невозможно. Ибо они порождены ищущей, пытливой мыслью. И несомненно, что автор сумел объединить научность с популярностью; перед нами книга, интересная для специалистов и для широкой читательской массы.

Работа эта создана человеком наблюдательным и острым. Он не мог стоять и не стоял в стороне от борьбы. Именно поэтому его «Эстетика» знаменует собой определенный этап в развитии советской эстетической науки. Возможно, что в будущем отдельные ее положения и выводы потеряют свое значение. Что из этого? Так бывает со многими положениями. Ведь они принадлежат своему времени, а жизнь идет дальше, вперед. Но именно такие положения, возникающие в борьбе мнений, продиктованные жаждой научной истины, сохраняют колорит и дух эпохи. По ним потомки будут узнавать наше бурное время.

И. Б. Астахов был не согласен со многими коллегами не по частным вопросам,— по коренным. С кем именно — об этом читатель узнает сам. В этом несогласии проявляется не просто индивидуальный характер, а прежде всего — принципиальность, партийность ученого. А это такие качества, которые необходимы нам сейчас и будут нужны в дальнейшем.

Доктор философских наук
профессор С. Е. Можнягун

ОТ АВТОРА

В этой книге автор предпринял попытку систематического изложения результатов своих многолетних занятий в области эстетики; в книге отразились и научные споры, в которых — как гласит старинная пословица — рождается истина.

Развитие эстетической мысли порождало у нас в последние годы немало дискуссий. В этом, конечно, нет никакой беды. Беда начинается там, где воцаряется равнодушное безмолвие, при котором ничто не нарушает самодовольного согласия монополистов, уверенных в том, что именно они владеют абсолютной истиной, не допускающей ни споров, ни сомнений. Опыт показывает, что при таком умонастроении ученых мужей наука приходит в состояние застоя, а вместо живой мысли утверждается догма.

С истиной нельзя шутить, но ее нельзя и присваивать. «...Истина всеобща, она не принадлежит мне одному, она принадлежит всем, она владеет мною, а не я ею... Не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным. Исследование истины само должно быть истинно, истинное

исследование — это развернутая истина, разъединенные звенья которой соединяются в конечном итоге» [1].

Преодолению догматизма, начетничества, веры в святость и неизменность заученных формул способствуют научные споры, в которых раскрывается наряду с действительно жизненным и плодотворным все наносное, шаткое, несостоятельное, заимствованное из чуждых источников.

Кто следит за литературой по эстетике, тот не может не заметить, что настоящая книга содержит разделы и главы, доселе не встречавшиеся в монографиях и учебных пособиях, авторы которых искренне стремились наиболее полно осветить основные проблемы эстетической теории. Это означает, что понятие «основные проблемы» является столь же изменчивым, как и всякое другое, связанное с процессом становления определенной отрасли научного знания. К новым разделам относятся: «Эстетическое чувство», «Эстетический вкус», «Происхождение искусства», «Специфика искусства», «Определение прекрасного», «Роль прекрасного в искусстве» и некоторые другие. Даже «традиционные» разделы — «Виды искусства», «Искусство как форма общественного сознания» — написаны в ином, не общепринятом аспекте.

Казалось, все это дает автору право назвать книгу к у р с о м эстетики. Но в обычных курсах изложение, как правило, ведется в своеобразной академизированной манере, которая в традиционной сухости видит синоним «строгой научности», в сознательном уклонении от споров — строгую объективность. Автор «Эстетики» не мог отказаться от критики определенных концепций — и не потому, что очарован красавицей Полемикой, а потому, что развиваемые им взгляды противостоят субъективистским и иным кон-

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. I. М., Госполитиздат, 1955, стр. 6—8.

цепциям, борьба с которыми велась, ведется и, вероятно, еще долго будет вестись не из привычки к спорам, а в поисках и утверждении истины. В «спокойном» изложении, которое опасливо избегает борьбы мнений, автор усматривает несообразность, способную исказить действительное положение вещей в современной эстетике.

Излагая свою точку зрения и те, которые ей противостоят, автор стремится дать читателю импульс к самостоятельным размышлениям, облегчить возможность критически разобраться в сложных и увлекательных вопросах эстетической науки.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ



Г Л А В А 1

ЭСТЕТИКА КАК НАУКА

*

ЭСТЕТИКА И КОММУНИЗМ

У эстетики, которую чаще всего называют наукой о прекрасном, солидное прошлое, великое будущее, но по самой своей природе она неотделима от настоящего, имеет глубокие корни в современной жизни, развивается и совершенствуется в процессе удовлетворения растущих эстетических потребностей. Любые новые проблемы имеют смысл постольку, поскольку подсказаны жизнью, общественной практикой в самом широком смысле слова.

Эстетика, которая замыкается в башне из слоновой кости, устремляется в призрачные сферы «чистого» умозрения, представляет интерес только для своих творцов и снобов, которым нет дела до эстетических потребностей народа и всей его жизни.

Степень зрелости эстетики как науки измеряется прочностью ее связей с народом, мерой ее действительного участия в борьбе за осуществление высоких и прекрасных идеалов.

Однако эстетика не может успешно развиваться в отрыве от истории, с которой связаны жизнь и борьба минувших поколений, их опыт, их великие достижения. Прошлое — колыбель будущего. Без прошлого нет настоящего. Эстетика не может выступать в роли Ивана не помнящего родства. Осваивая богатство эстетической мысли разных стран и народов, критически перерабатывая

опыт минувшего, научная эстетика продолжает и развивает прогрессивные традиции на новой идейно-теоретической основе.

В наше время значение эстетической теории неизмеримо возрастает в связи с той ролью, которую она призвана играть в осуществлении задач коммунистического воспитания.

Ставшие составной частью Программы ленинской партии вопросы эстетического воспитания приобрели в стране строящегося коммунизма общенародный, общегосударственный характер. И это закономерно. Строительство нового общества невозможно без решения задачи всестороннего духовного и физического развития человека. В свете этой всемирно-исторической задачи эстетическое воспитание выступает как важный элемент коммунистического воспитания. Эстетика, которая на протяжении столетий была достоянием узкого круга специалистов, становится достоянием народной массы. Мы живем в такое время, когда об эстетике начинают говорить миллионы.

В дни всенародной борьбы за претворение в жизнь программы построения коммунизма самые разнообразные коллективы горячо и страстно обсуждают вопросы, связанные с характером и направлением эстетического воспитания трудящихся, с разработкой насущных проблем эстетической теории и художественной практики. При этом постоянно подчеркивается, что в формировании духовного облика нового человека «большую роль играют **литература и искусство.** Утверждая коммунистическую идейность и подлинный гуманизм, литература и искусство воспитывают в советском человеке качества строителя нового мира, служат делу художественного и нравственного развития людей» [1].

Требования «науки изящного», как называл эстетику Белинский, властно врываются не только в сферу искусства и литературы, но и в сферу педагогики, быта, производства — по существу, во все сферы общественной и личной жизни. Эстетика становится знамением времени.

Наши идейные противники, назойливо твердившие о несовместимости коммунизма и прекрасного, еще раз — и в который раз — терпят позорное фиаско. Коммунизм —

---

[1] «Материалы XXII съезда КПСС». М., Госполитиздат, 1961, стр. 198.

наиболее прогрессивный общественный строй, призванный осуществить высочайшие и прекраснейшие идеалы человечества. Строительство коммунизма открывает простор для выявления талантов, для всестороннего развития способностей человека. Труд и красота неразъединимы в нашей стране. По словам одной поэтессы из Новой Каховки, в наши дни

...живут в рабочем сердце рядом
Нераздельно труд и красота! [1]

Советская действительность выдвигает перед эстетикой новые задачи, требует ее активного участия в разнообразнейших процессах духовной и материальной жизни общества.

ПРОМЫШЛЕННАЯ ЭСТЕТИКА

В статье «Красота труда» [2] Леонид Леонов в присущей ему темпераментной и яркой форме поставил вопрос об эстетике социалистического производства. Вопрос этот имеет большое значение для страны, где в основу воспитания положен труд. И чем разумней, искусней в эстетическом отношении организован труд, тем легче и естественнее осуществляется воспитание молодежи. Эстетика способствует превращению труда в творческий акт, в источник духовного наслаждения. Чем дальше мы будем двигаться в нашем развитии, тем большее значение будут приобретать эти проблемы.

Сейчас уже стало вполне привычным говорить об эстетике рабочего места, заводской территории, автоматических линий, ибо здесь красота гармонически соединяется с целесообразностью — так же как в конструкции самолета или ракеты. Уже стала предметом страстных дискуссий эстетика цеха (его обстановка, окраска, освещение и т. д.). Уже серьезно задумались о преображении нашего бытового и производственного уклада, об эстетическом облике предметов народного потребления, которые должны радовать взор, отвечать требованиям хорошего вкуса. И еще принципиальней, шире, философичней ставят вопрос об эстетике вообще: утверждают — и с полным осно-

[1] «Любовь к прекрасному» — передовая статья «Правды» от 8 июня 1960 г.
[2] «Литература и жизнь», 1960, 13 января.

ванием,— что она должна быть органическим элементом всех человеческих отношений!

В свете сказанного ясно, что в наше время эстетическое воспитание приобретает значение воспитания нравственного и политического.

Каковы проблемы промышленной эстетики? Все созданное человеком в той или иной мере несет на себе отпечаток эстетических законов. Эстетика в этом смысле означает обработку, оформление, приспособление техникой природных сил и материалов к эстетическим потребностям человека. Эстетическое удовольствие играет в этой сфере весьма важную роль, повышая жизненный тонус и усиливая энергию человека. Отсюда стремление облагородить технические средства, сделать более совершенными орудия труда, придать им красоту, изящество.

Когда в одной из самых древних отраслей техники — в строительстве — возникла задача удовлетворить эстетические требования, появилась архитектура. Эстетическое, как мы видим, неотделимо от практически-целесообразного. А в наше время высокая техника требует от своих творцов решения особенно сложных — не только практических, но и художественных — задач. Это значит, что рядом с развитием научного эксперимента уже сегодня надо обеспечить подготовку образованных, опытных кадров промышленных художников [1].

Некоторые авторы не без основания утверждают, что техническая эстетика или — шире — эстетика промышленная представляет собой комплексную науку, связанную с проблемами, в решении которых должна участвовать не только эстетическая теория, но и экономические, технические науки, медицина, психология, физиология и другие отрасли знания.

Преодолевая сложившийся на протяжении истории разрыв между красотой и материальным производительным трудом, промышленная эстетика выступает как составная часть эстетической науки, сущностью и целью которой является преобразование материального мира по законам красоты.

Основные разделы промышленной эстетики на современном этапе примерно следующие: эстетика процессов

---

[1] См. *П. Тучны.* Техническая эстетика. «Литература и жизнь», 1960, 13 января.

труда, эстетика условий труда и эстетика продуктов производства. *Эстетика процессов труда* изучает отношение человека к различным видам работы, соответствующие стороны организации производства. *Эстетика условий труда* имеет целью так организовать рабочую среду, чтобы она способствовала повышению производительности, поддержанию хорошего самочувствия рабочего. *Эстетика продуктов труда* изучает практическую целесообразность и эстетическое совершенство товаров широкого потребления, предметов бытовой обстановки, станков, машин, инструментов и т. д. Высшая цель промышленной эстетики — превращение трудового процесса в наслаждение, в радостную игру физических и интеллектуальных сил [1].

ТЕХНИЦИЗМ

В ходе известной дискуссии, получившей название «лирики или физики?», выявилась странная точка зрения, согласно которой искусство в нашу «индустриальную эпоху» будто бы должно отойти на второй план или вовсе утратить значение, уступив место технике. По мнению некоторых инженеров (к счастью, немногочисленных), эпоха завоевания космоса делает смешным и сентиментальным все то, что доставляло людям высокую радость до сей поры. В лучшем случае искусству отводится функция некоего, не лишенного приятности, развлечения, полезного для отдыха суровых и деловых служителей новой богини по имени Техника.

Инженерам этим вторят некоторые философы, утверждающие, будто на смену «доживающим свой век» традиционным формам искусства — музыке, живописи, литературе, скульптуре, театру, киноискусству и т. п.— грядет новая «эстетика», которая целиком и полностью сводится к совершенным станкам, машинам, бытовым предметам и т. д. Поскольку техническая эстетика обеспечит массовое производство совершенных стандартов, она покончит с традиционной эстетикой. Иначе говоря, отмирание традиционных форм искусства рассматривается этими поклон-

---

[1] См. *И. Воронов, М. Морозов, С. Мосягин, В. Орлов, Н. Силаев.* Эстетику — в промышленное производство. «Коммунист», 1965, № 8.

никами «чистой» техники как одно из условий развития технической эстетики.

Любители далеко идущих прогнозов договариваются до утверждения, будто человека с присущими ему человеческими потребностями в новом обществе заменят «роботы», «мыслительная» деятельность которых будет осуществляться кибернетическими и иными устройствами. За подобными высказываниями нетрудно разглядеть отнюдь не новую идею техницизма, провозглашающую примат техники над экономикой, политикой, искусством, машины — над человеком.

В двадцатые годы нашего века, объясняя новые явления в западном искусстве, В. Фриче утверждал: поскольку современный человек, рожденный «вихревой культурой», не только переживает динамически жизнь, но и получает от внешней действительности множество разнообразных впечатлений, то перед писателями и художниками XX века стоит задача передать динамичность переживаний, их симультанность (взаимную одновременность). Прообраз симультанного искусства он видел в произведениях итальянских футуристов, а также в драме Версховена «Волк Фенрис», передающей некое содержание с помощью документов, телеграмм, газетных вырезок, деловых отчетов и других приемов, «свободных» от вымысла, от обобщений. Таким образом, искусство, порожденное эпохой «машинной техники», оказывается чем-то вроде динамического хаоса, лишенного художественной формы и содержания.

Небезызвестный немецкий философ и социолог Освальд Шпенглер в своих книгах «Закат Европы», «Человек и техника», предсказывая гибель человеческой культуры, советовал молодежи вместо лирики и живописи заниматься техникой, мореплаванием и коммерцией. Он глумился над «старомодным» пристрастием к литературе, к красоте; бездушное делячество стало его программой для человечества (хотя сам он отнюдь не отказывал себе в знакомстве с культурными завоеваниями разнообразных эпох и выгодно отличался от многих современных «техницистов» весьма обширной «гуманитарной» эрудицией).

В наши дни идею техницизма своеобразно «обосновывал» один из лидеров экзистенциализма, немецкий философ Карл Ясперс. По его мнению, техника — независимая переменная, а социальная система — зависимая переменная. Отсюда вывод: социальные системы определяются

системами техники, а не наоборот. Ясперса пугает развитие техники, он пишет об ее демоническом характере: «die Dämonie der Technik» [1]. В этом страхе не только непонимание возможности разумного использования техники, тут и фетишизация ее, капитуляция перед «американизмом», попытка отвлечь массы от идеи подлинного технического прогресса, подчиненного интересам народа.

Игнорируя борьбу классов и партий, проповедники техницизма обрушивают свои удары на традиционное, т. е. реалистическое, искусство, дающее правдивую, освещенную идеями гуманизма картину действительности.

Под видом последнего слова науки новоявленные пророки техницизма подымают на щит старую концепцию, порожденную узостью и бесперспективностью декадентской мысли, неверием в человека, в возможность его дальнейшего развития и совершенствования. И к каким бы «смелым», «ученым» и «современным» словам ни прибегали «техницисты», они невольно уподобляются персонажу из «Городка Окурова» — дремучему Вавиле Бурмистрову, который о поэзии и обо всей духовной культуре говорил: «Ерунда все это!.. Стихи, памятники — на что они мне?» [2]

Техницизм — явление глубоко антикультурное, враждебное Красоте.

В противоположность надуманным и мертвенным концепциям техницизма, научная эстетика исходит из твердого убеждения в том, что человек коммунистического общества будет гармонически сочетать богатство научных и технических знаний с пытливым творческим воображением, светлым и жизнерадостным взглядом на мир, высокими эстетическими и нравственными идеалами. Потребность в прекрасном не только сохранится, но и будет возрастать.

Действительное развитие промышленной эстетики не угрожает ни судьбам «традиционного» искусства, ни судьбам «традиционной» эстетики. Напротив, в нашем обществе «традиционные» искусства, промышленная и «традиционная» эстетика развиваются в духе взаимопомощи и

---

[1] *Karl Jaspers.* Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. Zurich, 1949, S. 160. (*Карл Ясперс.* Об истоках и целях истории. Цюрих, 1949, стр. 160).

[2] *М. Горький.* Собрание сочинений в тридцати томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1950, стр. 22.

всяческого содействия совершенствованию эстетических вкусов трудящихся.

Как бы в ответ на мрачные предсказания «техницистов» XXII съезд КПСС заявил: партия не пожалеет усилий, чтобы обеспечить всесторонний подъем и развитие всех видов искусства, которому принадлежит огромная роль в эстетическом воспитании.

Следует строго различать техницизм и техническую (промышленную) эстетику. Промышленной эстетике предстоит длительная и упорная борьба против устарелого, невыразительного облика окружающих нас вещей, а также примитивных вкусов. Красота в технике, в окружающей нас дома и на производстве обстановке должна возникнуть из самой сущности предметов, как закон их построения и как гармоническое выражение их функции, т. е. их практического назначения. Техническая эстетика призвана заботиться о красоте машин, станков, бытовых предметов, чтобы обеспечить радостный, творческий характер труда и его высокую производительность. Капитализм веками «воспитывал» людей труда нищетой, бесправием, тяжелой, изматывающей дух и тело бытовой и производственной обстановкой. Коммунизм несет народным массам подлинное Возрождение, существенной чертой которого является красота быта и производства.

В технике красота вступает в тесный союз с практической целесообразностью. Известно, например, что цветовая реконструкция производственных площадей снижает потери, причиняемые цветовым хаосом [1]. Несмотря на свою молодость, промышленная эстетика имеет на своем счету немало серьезных открытий.

ВАЖНЕЙШИЙ ЭЛЕМЕНТ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

3 января 1960 года в «Правде» было опубликовано письмо советских художников и скульпторов, привлекшее к себе внимание общественности. «Мы,— заявляют авторы письма,— ставим вопрос о серьезном изменении отношения к эстетическому воспитанию... Сейчас всем ходом нашей жизни поставлена задача развития широкого эсте-

[1] См. *Я. Тавров*. Вторжение прекрасного. «Октябрь», 1963, № 12.

тического и художественного воспитания народа». «Человек коммунистического общества должен быть подготовленным к самостоятельному квалифицированному и чуткому восприятию всей многогранной культуры народа, в том числе и к восприятию прекрасного, независимо от того, какую бы профессию он ни выбрал в дальнейшем — врача, инженера, агронома, доярки или учителя. Не каждый человек может стать художником, писателем или композитором, но каждый может и должен любить и понимать искусство... Все стороны духовной жизни народа так тесно связаны, что недостаток воспитания в одной области неминуемо сказывается на общем кругозоре человека, снижая в конечном счете общий уровень его культуры. Неумение читать и понимать произведения искусства не позволяет человеку не только получать от них духовное наслаждение и радость, но, что гораздо важнее, не позволяет ему достигнуть полной человеческой зрелости, которая невозможна без широкого кругозора и понимания духовной культуры человечества. Именно поэтому немыслима замена эстетического развития эрудицией в какой-либо научной области» [1].

В наше время едва ли не каждому ученику старших классов известна мысль Чехова о том, что в человеке должно быть все прекрасно. Но для многих эта мысль еще остается абстрактной фразой.

Если физическая красота в решающей степени обусловливается природой, то душа, мысли, вкусы, нормы поведения, одежда зависят от условий жизни и характера воспитания. Формировать, развивать в человеке прекрасное — одна из важнейших задач эстетического воспитания. Сейчас, в эпоху невиданного духовного подъема широких масс, строящих коммунистическое общество, мы с особой остротой ощущаем глубокую справедливость мысли, высказанной в 1929 году Горьким: «Человек по натуре своей — художник. Он всюду, так или иначе, стремится вносить в свою жизнь красоту» [2]. Произведения искусства и литературы дают возможность человеку как бы пережить бесчисленное множество жизней, видеть такие места на земле, где он никогда не бывал, знакомиться с народами, среди которых он никогда не находился. Велика,

[1] «Любите прекрасное». «Правда», 1960, 3 января.

[2] «М. Горький о литературе». М., «Советский писатель», 1953, стр. 337.

безгранично велика познавательная и воспитательная роль искусства и литературы! В них сконцентрированы бесценные духовные сокровища, способные оказывать могучее облагораживающее воздействие на душу человека.

Рассказывая о выступлении советских артистов за рубежом, Г. Уланова заметила: «Зрители любой нации понимали гуманистический смысл творчества советских артистов. И так же сумели понять чужое творчество русские. Советские люди с их приверженностью к естественности искусства сразу отличили подлинное от подделок, восприняв только истинно прекрасное. Их не убедила ни абстрактная живопись, ни «конкретная» музыка, ни иная заумь, родившаяся на Западе не от хорошей жизни, а от одиночества художников, от их пессимизма, зависимости от богачей с извращенным вкусом и ложными критериями прекрасного» [1].

Мы живем в неповторимую эпоху, когда человечество в странах победившего социализма приближается к высшему расцвету личности.

«Партия,— говорится в Программе КПСС,— будет неустанно заботиться о расцвете литературы, искусства, культуры, о создании всех условий для наиболее полного проявления личных способностей каждого человека, об эстетическом воспитании всех трудящихся, формировании в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков. Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека» [2].

ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ

Марксистско-ленинская эстетика, опираясь на достижения прогрессивной мысли, должна, однако, во многом заново определять свой предмет, свои границы, свои цели и задачи и, наконец, свое отношение к другим, тесно связанным с ней наукам.

Что же представляет собой эстетика как наука? Каково ее место среди других наук? Каково соотношение эстетики и философии, эстетики и истории и теории искусства, эстетики и художественной критики?

---

[1] *Г. Уланова.* Над картой мира. «Правда», 1962, 2 января.
[2] «Материалы XXII съезда КПСС», стр. 419.

Каждая социальная наука является теоретическим обобщением тех или иных сторон многообразной человеческой практики. Задача каждой области научного знания состоит не только в накоплении и описании фактов, являющихся, по меткому выражению И. П. Павлова, воздухом ученого, но и в глубоком, всестороннем объяснении явлений, фактов и существующих между ними закономерных связей. Чем полнее и глубже наука исследует эти связи, тем плодотворнее ее выводы для практической деятельности людей. Сказанное целиком и полностью относится и к эстетике.

До самого последнего времени существовало мнение, будто эстетика не имеет своего особого предмета и в силу этого не является самостоятельной наукой. Чтобы подтвердить заведомо неправильное положение, для определения эстетики брали готовое определение предмета истории философии. Это, в свою очередь, приводило к неправомерному отождествлению категорий философии и эстетики, к превращению эстетики в некий довесок истории философии.

История философии представляет собой историю зарождения, возникновения и развития материалистического мировоззрения и его законов, историю борьбы материализма с идеализмом. Совершенно очевидно, что история борьбы философского материализма и идеализма, составляющая предмет истории философии, не может быть предметом эстетики. Если бы эстетика изучала историю борьбы философского материализма и идеализма, это была бы не эстетика, а история философии.

Тесная связь, существующая между историей философии и историей эстетических учений, не лишает, однако, историю эстетических учений относительной самостоятельности. Роль философии заключается не в том, чтобы лишать другие науки относительной самостоятельности, а в том, чтобы помогать их развитию, вооружать их методом научного исследования. История показывает, что по мере развития человеческой мысли от прежней недифференцированной области знаний постепенно отпочковывались и приобретали самостоятельное значение одна за другой различные науки. В этом нашел выражение прогрессивный ход развития научного знания вообще, философского в частности.

Марксистская философия является для марксистской эстетики, а равным образом для других общественных и

естественных наук, методом научного исследования, который, будучи основой всякого познания, и сам обогащается, углубляется данными всех наук в ходе их развития.

Тесная связь, существующая между эстетикой и философией, отнюдь не означает тождество их предмета и задач исследования. Та и другая наука имеют свои особые задачи, свой особый предмет. Эстетика не исследует общих законов развития природы, общества и человеческого мышления, составляющих предмет диалектического и исторического материализма; ее задачу составляет исследование одной из форм общественного сознания, каковой является искусство, и законов прекрасного. Как общая теория искусства и прекрасного, эстетика должна иметь солидную философскую основу. Однако эстетика не является составной частью философии в том смысле, какой придавал их соотношению Гегель,— для него философия была наукой наук и как бы единственной наукой: философия природы, философия истории, философия права, философия искусства (эстетика) и т. д. Философскую основу эстетики, как и всякой другой науки о природе и обществе, составляет, повторяем, метод научного исследования. С этой точки зрения эстетика есть такая же философия искусства, как общая теория естествознания есть философия природы, общая теория права — философия права, а общая теория (методология) истории — философия истории. Известно, однако, что марксизм вместо гегелевской философии истории создал исторический материализм, означающий последовательное применение положений диалектического материализма к явлениям общественной жизни, истории. Общая теория (методология) марксистского естествознания складывается в результате применения положений диалектического материализма к явлениям природы, а общая теория искусства, эстетика — в результате применения положений диалектического и исторического материализма к явлениям искусства и прекрасного.

Свое содержание каждая наука получает не от метода научного исследования, а от предмета исследования. У всех наук, применяющих принципы диалектического материализма, метод общий, а содержание различное.

Эстетика руководствуется принципами марксистско-ленинской философии, а *исследует* она *наиболее общие законы искусства и прекрасного.* Советская эстетика получила название марксистско-ленин-

ской на том основании, что в исследовании своего предмета она опирается на научный метод, открытый и разработанный марксистско-ленинской философией.

Провести абсолютную границу между предметом философии и предметом эстетики невозможно. Мышление образами, характеризующее творческую деятельность художника, как и мышление понятиями, характеризующее творческую деятельность философа, подчинено общим законам человеческого мышления, составляющим одну из сторон предмета марксистской философии. С этой точки зрения предмет эстетики и предмет философии имеют элементы общности. И все же предмет эстетики существенно отличается от предмета философии. Эстетика и философия — родственные и в то же время качественно различные области научного знания.

Эстетик, стремящийся к «автономной» разработке своей проблематики, будет расплачиваться дорогой ценой за недооценку философии. Исследователи вопросов эстетики, игнорирующие философию, уподобляются тем естествоиспытателям, которые, по словам Энгельса, воображают, будто они освобождаются от всякой философии, когда всячески бранят ее. Но так как они без мышления не могут двинуться вперед ни на шаг, а для мышления необходимы логические определения, которые они неосторожно заимствуют из остатков давно отживших философских систем либо из крох университетских курсов по философии, «то в итоге они все-таки оказываются в подчинении у философии, но, к сожалению, по большей части самой скверной, и те, кто больше всех ругает философию, являются рабами как раз наихудших вульгаризированных остатков наихудших философских учений» [1].

Тезис об относительной самостоятельности эстетики как науки ничего общего не имеет с попыткой противопоставления эстетики и философии. Плодотворное развитие эстетики возможно только на основе последовательного применения принципов диалектического и исторического материализма.

Существует ошибочный, распространяемый позитивизмом взгляд, согласно которому каждая наука — сама себе философия. Нетрудно понять, что подобный взгляд под видом отрицания любой философии имеет целью навязать

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 20, стр. 525.

науке свою собственную позитивистскую «философию», созданную на основе самых вульгаризированных остатков самых скверных философских систем. Известно, что подлинной философской основой старого и нового позитивизма является субъективный идеализм.

Эстетические теории всегда находились в зависимости от той или иной философской системы. Если это был материализм, то эстетическая теория, на него опиравшаяся, была материалистической, и наоборот, если философской основой был идеализм, то опиравшаяся на нее эстетическая теория была идеалистической. Одним словом, какова философия, такова эстетическая теория.

Безразличное отношение эстетиков к философии всегда приводило к самым плачевным последствиям для защищаемых ими воззрений; философия мстит за себя теоретикам, которые не считаются с ее первостепенным методологическим значением.

Русская материалистическая эстетика XIX века, великую традицию которой продолжает и развивает марксистско-ленинская эстетика, была сильна своими тесными связями не только с передовым общественным движением, но и с передовой материалистической философией своего времени. Это придавало ей теоретическую глубину и цельность. Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов, Писарев в своих суждениях об искусстве опирались на материалистические принципы философии.

В «Авторецензии» на «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевский подчеркивает тесную зависимость эстетики от общих понятий о природе и человеке, т. е. от философии. Далее он замечает: с изменением философских понятий «должна подвергнуться преобразованию и теория искусства», эстетика. В другой работе, «Критический взгляд на современные эстетические понятия», Чернышевский обращает внимание на то, что господствовавшие эстетические идеи были тесно связаны с философской системой Гегеля. И поскольку «Гегелева философия давно уже разрушена людьми, провозгласившими новый, более простой (т. е. материалистический.— *И. А.*) взгляд на вещи», постольку «все нынешние эстетические понятия должны были бы пасть вместе с нею» [1].

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1. М., Госполитиздат, 1950, стр. 167, 212.

Но это не произошло по одной причине: известная часть эстетических понятий «после отвержения философии Гегеля» сохранилась, так как она находилась в противоречии с идеалистической системой Гегеля.

Эти суждения показывают, что Чернышевский, в общем, правильно решал сложнейший и принципиально важный вопрос о взаимоотношении философии и эстетики. Особенный интерес представляют его мысли о зависимости эстетики от общих понятий. Чернышевскому было ясно, что «существенное значение эстетическая теория... имеет именно как приложение общих воззрений к вопросам частной науки» [1]. Это глубоко справедливо, если иметь в виду, что эстетика как частная наука складывается в результате творческого применения общих философских воззрений к вопросам искусства. Другими словами, эстетика опирается на философию как на метод исследования, и успехи науки об искусстве и прекрасном зависят в нашу эпоху от того, насколько глубоко она овладеет принципами самой передовой материалистической философии — марксистско-ленинской философии.

Отрицание самостоятельности эстетики как науки характерно не для Чернышевского и его единомышленников, а для его противников из идеалистического лагеря. Правда, Чернышевский и его соратники не всегда пользовались отчетливыми терминами при определении различия эстетики и философии, но в принципиальных суждениях по этому вопросу они занимали правильную позицию. Чернышевский неоднократно называет эстетику «специальной наукой», «частной наукой», предметом которой является искусство, прекрасное. В предисловии к третьему изданию «Эстетических отношений искусства к действительности» он замечает, что специальные науки, в том числе этика и эстетика, «остаются до сих пор ученой собственностью так называемых философов», главным образом «по неподготовленности специалистов к разработке широких понятий, на которых основывается решение коренных вопросов этих отраслей знания» [2].

Мысль о «широких понятиях» как фундаменте эстетических систем сохраняет свое значение и для нашего вре-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 182.

[2] Там же, стр. 208.

мени. Совершенно ясно, что современные этика, эстетика, языкознание, теория права и т. д. могут развиваться как самостоятельные отрасли научного знания только на основе творческого применения основных положений диалектического и исторического материализма к вопросам морали, искусства, языка, права и т. д. Марксистский диалектический метод отнюдь не препятствует применению в каждой отдельной отрасли знания специальных методов, подсказываемых своеобразием изучаемого предмета,— например, мы используем сравнительно-исторический метод в языкознании и т. п. Подобные методы, призванные играть служебную, вспомогательную роль, отнюдь не противостоят общему методу научного исследования, т. е. методу диалектического материализма.

Итак, основополагающее значение философии для эстетики не ограничивает развитие эстетики как самостоятельной науки. Марксистско-ленинская философия имеет свой предмет, свои задачи, существенно отличающиеся от предмета и задач марксистско-ленинской эстетики.

Так решается вопрос о соотношении эстетики и философии.

ПРЕДМЕТ ЭСТЕТИКИ

Рассматривая соотношение эстетики и философии, мы коснулись в общей форме вопроса о предмете эстетики. Нам предстоит теперь заняться этим важнейшим вопросом более основательно.

Различные направления идеалистической и материалистической эстетики по-разному определяли предмет эстетики. Представители объективного идеализма, вплоть до современных неогегельянцев, предмет искусства и эстетики сводили, главным образом, к абсолютной идее, божественному духу.

Субъективные идеалисты, и среди них Фихте, Кант и современные неокантианцы, считают, что предмета эстетики вообще нет, ибо нет самой эстетики как науки. Эстетическое суждение, или суждение вкуса, признаваемое за единственную эстетическую реальность, трактуется как насквозь субъективное, не имеющее познавательного значения. Не удивительно, что субъективистская эстетика теоретически обосновывала творческий произвол, видя в нем проявление «абсолютной свободы духа».

Единого взгляда на предмет нашей науки мы не встретим и в истории материалистической эстетики. Одни ее представители предметом эстетики считали только искусство, сходясь в этом с представителями объективного идеализма, другие предмет эстетики понимали шире, включая в него, наряду с искусством, прекрасное в действительности.

Это показывает, насколько далеко от истины представление, будто эстетика всегда имела один и тот же предмет, решала одни и те же задачи. Развитие этой науки выразилось не только в том, что она значительно расширила свой предмет, углубила его понимание, но и в том, что она научилась активно вторгаться в живую жизнь, решать выдвигаемые современностью задачи.

По мнению Белинского, «задача истинной эстетики состоит не в том, чтоб решить, *чем должно быть искусство*, а в том, *что такое искусство*. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории: нет, она должна рассматривать искусство, как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием» [1].

Мысль Белинского правильна в том отношении, что эстетика обязана своим возникновением прежде всего существованию и развитию искусства. Не история эстетики предшествует зарождению искусства, а, наоборот, история искусства предшествует зарождению эстетики. Эстетика возникла и долгое время развивалась преимущественно как общая теория искусства. Это имело свое историческое объяснение. К более широкому пониманию своего предмета она, естественно, пришла не сразу.

Следует подчеркнуть, что, хотя искусство и является с давних пор предметом эстетики, сама эстетика не является частью искусства, а представляет одну из отраслей научного знания.

Определяя предмет эстетики, мы как бы устанавливаем объем ее возможного содержания и демаркационные линии, отделяющие ее от других наук, указывающие направление для исследования интересующих ее проблем.

---

[1] *В. Г. Белинский*. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 585.

Начиная чтения, посвященные изложению эстетики, Гегель охарактеризовал ее предмет как обширное царство прекрасного, исключив, однако, из этого царства прекрасное в природе. Царство получилось действительно обширное, но одна из важнейших сфер прекрасного осталась вне его границ. Предмет эстетики ограничен прекрасным в искусстве. При этом Гегель подчеркнул, что он имеет в виду не любое, а только изящное искусство. Огромный период, в течение которого создавались ранние формы искусства, не отличающиеся изяществом, тоже исключен из предмета эстетики. Во всем этом сказывается идеалистическая тенденция возвысить красоту духа за счет красоты природы. Неправомерность ограничения предмета эстетики одним лишь прекрасным в искусстве — и вообще только прекрасным — очевидна. Белинский и Чернышевский доказали, что область искусства неизмеримо шире прекрасного. Искусство, наряду с прекрасным, отражает и объективно безобразное, наряду с возвышенным — низкое. По отношению к искусству эстетика выступает как его общая теория. В этом же качестве она выступает и по отношению к прекрасному, без которого не существует ни искусство, ни природа, ни человеческое общество.

К проблемам, которые изучает эстетика, относятся гносеологические и социологические закономерности развития искусства, его важные и многогранные связи с жизнью общества. Так, проблема образа, составляющего специфическую особенность искусства, это, в огромной степени, проблема гносеологическая, т. е. связанная с познанием. Произведения, лишенные художественных образов, не являются произведениями искусства. Поэтому научная эстетика отвергает модернизм, преднамеренно разрушающий образную природу искусства.

Художественный образ... Его сила связана с теми особенностями искусства и его отношения к действительности, которые раскрываются в свете ленинской теории отражения, рассматривающей искусство как одну из форм общественного сознания. Далее мы подходим к сложному вопросу об отношениях между базисом и надстройкой. Как известно, идеологическая, в том числе художественная, надстройка обусловливается экономическим базисом,— эта истина у марксистов не вызывает сомнения. Однако ее применение к области искусства порождает борьбу мнений.

Некоторые ученые измеряют уровень художественного развития уровнем материальной основы общества. Согласно этому толкованию, каждая новая социально-экономическая формация по уровню развития искусства стоит выше всех предшествующих.

Другие утверждают, что вместе с ликвидацией данного экономического базиса автоматически ликвидируется надстройка, в том числе и художественная. Подобное толкование начисто снимает вопрос о традициях, преемственности, о духовном наследстве. Ни ту, ни другую концепцию нельзя считать правильной.

Марксистская история искусства (как и марксистская история общества) не довольствуется описанием изолированных явлений, она стремится исследовать существующие между ними закономерные связи. Однако понимание исторических закономерностей у некоторых современных ученых носит своеобразный характер. Иногда они сводят эти закономерности к борьбе реализма и антиреализма, относя их зарождение к каменному веку (пещерные изображения). Живой процесс развития мирового искусства, включающий множество разнообразнейших тенденций, школ и направлений, превращается в схему, в которой неправильно понятому реализму отводится роль единой и единственной прогрессивной тенденции [1].

В современной эстетической литературе можно встретить и такую точку зрения, согласно которой эстетика не имеет иного предмета, кроме исследования эстетических свойств, «зависящих от особенностей оценивающего человека». Другими словами, эстетики как науки, имеющей свой предмет, нет, а есть только субъективная оценка.

ЭСТЕТИКА, ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

В чем коренное отличие эстетики от частной теории и истории искусства? У каждой частной теории искусства имеются свои специальные задачи, свой особый предмет — литература, музыка, изобразительное искусство, театр, кино, хореография и т. д. Но существуют ли закономерности, общие для всех видов искусства? Несомненно, существуют. Эстетика — это и есть наука, исследующая

[1] См. об этом главу «Творческий метод и мировоззрение».

общие закономерности искусства как особой формы общественного сознания. Представить себе соотношение эстетики и частных теорий нетрудно, если иметь в виду, что эстетика является общей теорией искусства и прекрасного.

В своем развитии эстетика не может не использовать обобщений, открытий и достижений теории и истории искусства; в то же время она вооружает историю и теорию искусства методологическими принципами. По отношению к ним эстетика является синтезирующей и координирующей наукой.

Какое же место в системе наук об искусстве принадлежит искусствознанию, стремящемуся исследовать процесс развития хореографии, музыки, живописи, скульптуры, архитектуры, театра, киноискусства и т. д.? Не дублирует ли искусствознание эстетику или наоборот? Опасение напрасное. Конечно, искусствознание во многих пунктах соприкасается с эстетикой, но последняя носит гораздо более широкий характер — и по охвату материала (она осмысляет, кроме всех видов искусства, литературу и прекрасное в самой действительности), и, главное, по своему синтезирующему подходу к изучаемым явлениям.

Из сказанного видно, что эстетика не ущемляет, не ограничивает самостоятельности частной теории или комплексного искусствознания. Больше того, она помогает их плодотворному развитию, являясь их общей методологической основой. В статье «О поэзии» Чернышевский заметил: «...весь спор против эстетики основывается на недоразумении, на ошибочности понятий о том, что такое эстетика и что такое всякая теоретическая наука вообще. История искусства служит основанием теории искусства, потом теория искусства помогает более совершенной, более полной обработке истории его; лучшая обработка истории послужит дальнейшему усовершенствованию теории, и так далее, до бесконечности будет продолжаться это взаимодействие на обоюдную пользу истории и теории, пока люди будут изучать факты и делать из них выводы... Без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах» [1].

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 303.

Как мы видим, эстетика крайне заинтересована в успешном развитии истории и теории искусства. От их движения вперед эстетика выигрывает, так же как история и теория искусства выигрывают от успехов эстетической мысли. Таково действительное соотношение между эстетикой и теорией и историей искусства.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

До сих пор не изжит наивный и вульгарный взгляд, согласно которому критиковать — значит бранить, разносить и т. п. Однако читателей, которые так примитивно понимают критику, становится все меньше и меньше. Большинство знает, что критика означает анализ, суждение, сравнение произведений искусства с идеалом, сопоставление его с жизнью. Критика — живая объективная история современного искусства. Анализ и оценка художественных достоинств и недостатков произведения — первое и важнейшее дело критики. Произведение, лишенное художественных достоинств, не заслуживает того, чтобы критика занималась другими его сторонами.

Искусство и литература идут рука об руку с критикой и оказывают воздействие друг на друга.

Что же представляет собой художественная критика с точки зрения эстетики? На этот вопрос наиболее удачный ответ дал Белинский, назвавший критику «движущейся эстетикой». Критика, по его словам, «беспрестанно движется, идет вперед, собирает для науки новые материалы, новые данные. Это есть движущаяся эстетика, которая верна одним началам, но которая ведет вас к ним разными путями и с разных сторон...» [1]

Критику, которая не опирается на эстетические принципы, руководствуется только личными вкусами и пристрастиями, Белинский называл невежественной. «...Под «критикою»,— говорит Белинский,— у нас еще не все разумеют рассмотрение произведений искусства на основании науки изящного... Так, иной нравоописательный сочинитель, в жизнь свою не написавший ни одной критической статьи, никогда и не слыхивавший, что есть на свете наука изящного, философия искусства, совершенно чуждый ка-

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. II, стр. 123.

кого-нибудь взгляда на поэзию, какого-нибудь убеждения, тем не менее гордо величает себя «критиком» потому только, что давно уже марает статейки в плохой газете, где бранит сплеча всякий талант...» [1]

Задача критики — научный анализ, чуткая, внимательная, объективная оценка произведений искусства и литературы, рассмотрение содержания и художественной формы в их единстве. Подлинная критика помогает писателю и художнику, помогает читателю найти правильные эстетические ориентиры, глубже разобраться в огромном мире искусства.

Русские революционные демократы, которые дали классические образцы литературно-критического анализа, учили критику быть честной, смелой, взыскательной, принципиальной. Утрачивая эти качества, критика становится податливой, уклончивой, необъективной и, следовательно, неспособной играть предназначенную ей роль воспитателя передовых общественных взглядов и эстетических вкусов.

«Причина бессилия современной критики (между прочим),— писал в свое время Чернышевский,— то, что она стала слишком уступчива, неразборчива, малотребовательна, удовлетворяется такими произведениями, которые решительно жалки, восхищается такими произведениями, которые едва сносны. Она стоит в уровень с теми произведениями, которыми восхищается; как же вы хотите, чтобы она имела живое значение для публики? Она ниже публики; такою критикою могут быть довольны писатели, плохие произведения которых она восхваляет; публика остается ею столько же довольна, сколько теми стихами, драмами и романами, которые рекомендуются вниманию читателей в ее нежных разборах» [2].

Критика — творческое приложение эстетической теории к анализу художественной практики. Какова эстетическая теория, такова по своему направлению и критика. Идеалистическая эстетика питает идеалистическую критику, материалистическая эстетика всегда служит теоретической основой материалистической критики. Белинский, Чернышевский и Добролюбов были ревностными сторонниками ясных и твердых общих начал, какие дает критику

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 513—514.

[2] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 334.

и историку искусства эстетика. Без научной эстетической теории не может быть и научной критики.

Марксистско-ленинская эстетика и критика не имеют задач и целей, отличных или противоположных целям и задачам советского искусства и литературы. У них нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов Советского государства. Единая для советского искусства и литературы, эстетики и критики задача состоит в том, чтобы помочь партии, народу воспитать молодежь в коммунистическом духе, ответить на ее непрерывно возрастающие духовные запросы.

Критик-марксист — это передовой общественный деятель, вооруженный марксистско-ленинской теорией, последовательно отстаивающий в искусстве и литературе принципы социалистического реализма. Марксизм-ленинизм подымает литературно-художественную критику на новую, более высокую ступень. Марксистско-ленинская критика должна быть принципиальной, последовательной, взыскательной и в то же время революционной, поддерживающей в искусстве все лучшее, передовое, новаторское. Критика играет важную роль в деле коммунистического воспитания народа, в выработке эстетических вкусов.

Социалистический реализм как творческий метод является единым для искусства, эстетики и художественной критики. Это значит, что борьба за реалистическую правдивость и коммунистическую идейность составляет общий принцип советского искусства, литературы, эстетической теории и критики. Марксистская критика, продолжая великие традиции Белинского, Чернышевского, Добролюбова, всегда была поборницей реалистического, общественно направленного искусства. Критика и самокритика — закон развития советского общества, советского искусства и литературы.

ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА «ЭСТЕТИКА»

Термин «эстетика», вошедший во многие языки мира, происходит от греческого aisthesis, что значит «ощущение», «чувство», чувственное восприятие.

У мыслителей и художников античного мира, средневековья, Возрождения и раннего Просвещения не было единого обозначения нашей науки. Термин «эстетика» впервые введен в обиход немецким философом-идеалистом

Александром Баумгартеном (1714—1762), сторонником школы Вольфа.

Философия Вольфа, распространявшаяся в Германии вплоть до Канта, разграничивала всю область познания на две части: чувственное (постигаемое через чувство) и интеллектуальное (постигаемое через обработку чувственных данных рассудком), но развивала по преимуществу одну сторону, связанную с интеллектуальным познанием.

В отличие от Вольфа, Баумгартен в своем труде «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения» (1735 г.) выдвинул на первое место вопрос о сущности и законах чувственного познания, которое он и назвал «эстетикой». Дальнейшей разработке этих проблем Баумгартен посвятил свой незавершенный труд «Эстетика» (1750 г., т. 1; 1758 г., т. 2).

Итак, для Баумгартена эстетика была наукой о чувственном познании. По его мнению, целью эстетики является совершенство чувственного познания, или прекрасное. Прекрасное состоит в гармонии образов, которая есть необходимое условие совершенства. Процесс познания принадлежит к числу высших и лучших из доступных душе человека радостей.

Однако эстетика Баумгартена — лишь дополнение к логике, часть теории познания, а не самостоятельная наука, имеющая свой особый предмет. Эстетическое чувство в теории Баумгартена выступает как способность наслаждения красотой. Главный признак этого чувства заключается в его бескорыстности. В эстетических суждениях Баумгартена на передний план выдвигается субъективная сторона прекрасного, связанная с восприятием и наслаждением; характеристика объективных качеств прекрасного, по существу, отсутствует. Баумгартен называет прекрасным то, что доставляет наслаждение созерцающему.

По словам Чернышевского, в таком же значении (наука о прекрасном) термином «эстетика» пользуется Кант, который в «Критике способности суждения» вводит его во всеобщее употребление [1]. Гегель заметил, что термин «эстетика» уже укоренился и перешел в общее словоупотребление, и потому будет лучше сохранить его [2]. Белинский и

[1] См. *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 213.

[2] См. *Гегель.* Соч., т. XII. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 1.

Чернышевский, принявшие этот термин, употребляли его в более широком значении. В XIX и XX веках термин «эстетика» приобрел широкое и многообразное значение.

В наше время правами гражданства пользуются такие понятия, как эстетические теории, эстетическая критика, эстетические учения, эстетическое наслаждение, эстетический критерий (мерило прекрасного, художественного), эстетическое чувство, эстетический объект, эстетические взгляды, эстетические категории (основные понятия), эстетические потребности, эстетические достоинства, эстетические вкусы, эстетические качества, эстетические отношения и т. д. и т. п.

С понятием «эстетического» связано прекрасное в природе, человеческой жизни, художественном творчестве — одним словом, многообразнейший круг предметов и явлений материальной и духовной жизни. Подобно этому, понятие «этического» обнимает предметы и явления нравственного мира, например высокое, доброе и их противоположности — низкое, злое, безнравственное.

Как в жизни, так и в искусстве этическое и эстетическое выступают в теснейшей связи, в глубоком внутреннем взаимодействии. Эстетическое воспитание предполагает также формирование высоких нравственных критериев, чувств и представлений. Нравственное воспитание неотделимо от развития художественного вкуса, любви к прекрасному.

Мы уже говорили о том, что эстетические проблемы тесно связаны с многообразнейшими формами материального и духовного производства, с социальной и политической жизнью народа,— как мы видим, современное значение термина «эстетика» несравненно шире, многообразней его первоначального значения.

ОСНОВНОЙ ВОПРОС

В эстетической теории, как и в философии, имеется основной вопрос, ответ на который определяет отношение данного представителя эстетической мысли к тому или иному лагерю. Основным вопросом философии является вопрос об отношении мышления к бытию, сознания к действительности. Основной вопрос эстетических учений — вопрос об источнике красоты и отношении искусства к

действительности. Эстетики, считающие источником красоты и основой искусства чисто субъективный или сверхчувственный мир, образуют идеалистический лагерь; эстетики, считающие источником красоты и основой искусства реальную действительность, образуют материалистический лагерь. Сторонники того или другого лагеря все вопросы эстетики решают в зависимости от решения основного вопроса. Для идеалистов источником прекрасного является либо чистая субъективность, отрешенная от объективной действительности, либо абсолютный дух. В то время как идеалистическая эстетика отрывает искусство от действительности, материалистическая эстетика борется за сближение искусства с действительностью,— больше того, она измеряет степень зрелости искусства прочностью его связей с живой жизнью. Исходные принципы идеалистической эстетики ложны, ненаучны, их фундаментом является абстрактное умозрение.

Сторонники субъективного идеализма в эстетике и философии — Кант, Фихте, Бергсон, Джон Дьюи — отвергают мысль о том, что объективный мир является основой искусства, источником прекрасного и возвышенного. По их мнению, единственным источником прекрасного и возвышенного является внутренний мир моего «я». Где находится мир прекрасного? На этот вопрос субъективный идеалист отвечает: внутри человека и больше нигде. С точки зрения субъективного идеализма искусство вводит человека в него самого и делает его себе родственным. Кроме «духа», находящегося внутри субъекта, они не признают никакого иного источника прекрасного.

Кант, признающий в принципе существование объективного мира, «вещей в себе», объявляет его непознаваемым и отвергает объективную реальность как источник искусства и прекрасного. По Канту, художник не должен проявлять никакого интереса к событиям внешнего мира. Чем равнодушнее, безразличнее относится художник к объективной действительности, тем скорее он достигает своей цели. Отвергая объективную основу искусства и прекрасного, кантовская эстетика служит теоретическим обоснованием безыдейного, формалистического искусства, оправданием отрыва искусства от общественной жизни. Эстетика субъективного идеализма всегда служила и теперь служит теоретической основой консервативных направлений искусства и литературы, начиная с реакцион-

ного романтизма и кончая современным формализмом, сюрреализмом, абстракционизмом и т. п. Если виднейший представитель немецкого реакционного романтизма Людвиг Тик провозглашал мир пустыней, в которой существует лишь его, поэта, бесконечно одинокое «я», то символизм видел в окружающей действительности лишь намек на некий сверхчувственный мир. Абстракционисты в смысле отхода от действительности идут еще дальше, хотя идти дальше как будто уже некуда. Гносеологическая основа такого «искусства» — агностицизм, философия непознаваемости мира.

Человек, по мнению агностиков, не в состоянии познать мир, не в состоянии проникнуть в субстанцию (основу) вещей. Поскольку это так, рассуждают они, художник должен либо копировать внешнее, либо устремиться в интимные области своего «я». Так решают основной вопрос сторонники субъективного идеализма.

По мнению представителей объективного идеализма — Платона, Гегеля и Шеллинга, искусство отражает мир материальных вещей лишь постольку, поскольку в вещах отражаются вечные идеи; земная красота — несовершенный отблеск высшей, абсолютной красоты. С точки зрения объективного идеализма мир «божественного духа» бесконечно выше окружающего нас материального мира. Искусство — одна из форм слияния с высшим, божественным духом. Как утверждал Гегель, «изящное искусство... лишь тогда разрешает свою *высшую* задачу, когда оно становится в одном общем кругу с религией и философией и является только одним из способов познания и выражения *божественного,* глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа... Это свойство обще искусству с религией и философией... *Мысль* проникает в глубину *сверхчувственного мира...*» [1] Гегель превращает искусство из могучей общественно преобразующей силы в служанку богословия.

Возвышение призрачного, потустороннего мира сопровождается принижением мира реального, возвеличение вымышленной красоты абсолютного духа идет рука об руку с принижением красоты «земной», реальной. Общая концепция идеалистической эстетики носит реакционный характер.

---

[1] *Гегель.* Соч., т. XII, стр. 8.

Классики русской материалистической эстетики выполнили задачу огромного исторического значения, подвергнув критике идеалистическую теорию Гегеля, которая, так же как и теория Канта, противопоставляет искусство действительности, умаляет значение действительности для искусства.

По словам Белинского, «*действительность* — вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем — и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни» [1]. Искусство — воспроизведение действительности, его задача не поправлять и не прикрашивать жизнь, а показывать ее такой, какой она есть на самом деле [2].

Критикуя эстетику классицистов, Белинский раскрывает свою точку зрения на отношение искусства к действительности: «Таланты были всегда, но прежде они *украшали природу, идеализировали действительность,* т. е. изображали несуществующее, рассказывали о небывалом, а теперь они воспроизводят жизнь и действительность в их истине. От этого литература получила важное значение в глазах общества» [3]. «Если бы нас спросили,— говорит Белинский,— в чем состоит отличительный характер современной русской литературы, мы отвечали бы: в более и более тесном сближении с жизнию, с действительностию, в большей и большей близости к зрелости и возмужалости» [4].

Разъясняя основную задачу искусства — быть верным зеркалом жизни и ее достойным истолкователем, Белинский предостерегает поэтов и художников от пагубного разрыва с жизнью: даже самая великая творческая сила погибнет, если она вообразит, что земля недостойна ее, что ее место в облаках.

Труды Чернышевского, развивающего материалистическую традицию Белинского, проникнуты идеей борьбы с идеалистическими воззрениями на искусство.

Развивая на новой основе материалистическую традицию, марксистско-ленинская эстетика дает более глубокое решение основного вопроса эстетики, рассматривает отношение искусства к действительности в свете теории отражения. Марксистско-ленинская эстетика убедительно дока-

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. III, стр. 432.

[2] Там же, стр. 415.

[3] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. X, стр. 16.

[4] Там же, стр. 7.

зала, что не призрачное божество, не абсолютный дух, не таинственное ясновидение, а живая действительность составляет основу искусства и является источником прекрасного. Сторонники материалистической эстетики доказали, что искусство — специфическая форма познания и отражения жизни, учебник жизни, могучее средство идейно-эстетического воспитания народа. Такой подход к искусству диаметрально противоположен подходу идеалистическому.

ПАРТИЙНОСТЬ ЭСТЕТИКИ

Принципиально важной чертой марксистской эстетики и критики является партийность, т. е. открытая, смелая, последовательная защита интересов народа, борющегося за новое, коммунистическое общество. Диалектический материализм, на который опирается научная эстетика и критика, включает в себя партийность, обязывает при всякой оценке события, явления искусства и литературы прямо и открыто становиться на точку зрения передовых и прогрессивных сил.

По словам Ленина, «правильная оценка Толстого возможна только с точки зрения того класса, который своей политической ролью и своей борьбой во время первой развязки этих противоречий (речь идет о противоречиях русской жизни, отразившихся в мировоззрении и творчестве Толстого.— *И. А.*), во время революции, доказал свое призвание быть вождем в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации,— доказал свою беззаветную преданность делу демократии и свою способность борьбы с ограниченностью и непоследовательностью буржуазной (в том числе и крестьянской) демократии,— возможна только с точки зрения социал-демократического пролетариата» [1].

В отличие от материализма и в противоположность ему, идеалистическая эстетика проповедует объективизм, безразличие к общественной роли искусства.

Кант основой художественного вкуса считал совершенно незаинтересованное, безразличное отношение к объекту эстетического восприятия. Малейший интерес, малейшее сочувствие он рассматривал как проявление заинтересо-

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 20, стр. 22.

ванности, якобы несовместимой с эстетической оценкой. «Каждый должен согласиться,— замечает Кант,— что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень пристрастно и не есть чистое суждение вкуса. Поэтому для того, чтобы быть судьей в вопросах вкуса, нельзя ни в малейшей степени быть заинтересованным в существовании вещи, в этом отношении надо быть совершенно безразличным» [1].

«Чистое суждение вкуса»! Какую же вивисекцию надо произвести с душой человеческой, чтобы она оказалась способной к такому «суждению»! Очевидно, из нее надо удалить все живые чувства. Но зачем ей тогда прекрасное? Нет, мы исходим совсем из другой концепции, концепции, глубоко жизненной и действенной.

Правильная оценка того или иного явления с позиций революционного пролетариата предполагает партийный интерес, коммунистическую партийность,— иначе говоря, явление рассматривается в свете наиболее возвышенных идеалов человечества, идеалов подлинно гуманистических, народных.

По Гегелю, эстетика не вмешивается в развитие искусства, не дает художникам никаких советов, она лишь объясняет происходящее. «Философия искусства имеет своей задачей не предписывать художникам, как им творить, а ее задача состоит лишь в том, чтобы выяснить, что такое вообще прекрасное и как оно обнаруживалось до сих пор в существующих произведениях искусства, причем она не имеет никакого желания давать правила для художников» [2]. Гегель прав в том смысле, что эстетика не должна «предписывать», командовать, администрировать. Но разве может научная эстетика, исследующая законы искусства и прекрасного, не давать полезных советов художникам, не вмешиваться в процесс развития искусства, не оказывать влияния на борьбу художественных школ и направлений?

Защитник позитивизма Ипполит Тэн утверждает, что его эстетика «не предписывает никаких правил, а только объясняет законы», никого «не осуждает и не прощает, а только объясняет». Эстетика, по словам Тэна, объясняет

---

[1] *Иммануил Кант.* Сочинения в шести томах, т. 5. М., «Мысль», 1966, стр. 205.

[2] *Гегель.* Соч., т. XII, стр. 20.

явления искусства «как следствия определенных причин, которые надо найти; этим исчерпывается наша задача. Понятая таким образом наука не отлучает от церкви и не отпускает грехов» [1].

Однако факты показывают, что в обществе, разделенном на классы, ко всему безразличной эстетики никогда не было. Даже Кант и Гегель, декларирующие эстетический объективизм, весьма недвусмысленно выражают свои симпатии одним и антипатии другим школам и направлениям. В книге Тэна «Философия искусства» одни школы и направления оцениваются недоброжелательно, другие, наоборот, весьма сочувственно. Это показывает истинную сущность «объективизма», противостоящего открытой, честной партийности.

Мы уже говорили, что В. И. Ленин выводит принцип партийности искусства, эстетики и критики из их общественной природы. Изображая действительность, художники и писатели не могут не выражать своего отношения к действительности, не могут не давать оценки изображаемому. Представить себе «чистое», якобы нейтральное искусство так же трудно, как существование психически здорового человека, который, сознательно или бессознательно, не тяготел бы к той или иной социальной группе, не боролся бы против враждебных ему групп, не отстаивал бы тех или иных идеалов.

Буржуазные эстетики и эстеты распространяют легенду о том, будто партийность, которую мы отстаиваем, заключается в «предписаниях», «директивах» и т. п. На самом деле партийность, о которой идет речь, означает открытое, честное, сознательное и вдохновенное служение художника народу, борющемуся за коммунизм.

Тем, кто в принципе партийности видит только «предписания», администрирование, бюрократизацию свободного творчества, следует ответить словами Ленина: «Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию» [2].

Буржуазный объективизм по своей природе не только метафизичен, но и лицемерен. Практика показывает, что

---

[1] *И. Тэн.* Чтения об искусстве, изд. 3-е. СПб., 1889, стр. 9, 10.
[2] «В. И. Ленин о культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 42—43.

каждое направление в искусстве выполняет определенную социальную функцию. Совершенно понятно, что, например, американская эстетика Джона Дьюи, Сантаяны, основанная на принципах декадентской философии, враждебна подлинному искусству, враждебна прогрессивной эстетике, и не удивительно, что марксистско-ленинская эстетика и советское искусство отрицательно и бескомпромиссно относятся ко всякой реакционной эстетике.

Эстетика изучает различные школы и направления не для того, чтобы, познав породившие их причины, считать свою миссию исчерпанной, а для того, чтобы дать им правильную оценку, определить, какие из этих школ служат отсталым или реакционным элементам общества, а какие — передовым, прогрессивным силам. В зависимости от этого эстетика и критика либо оказывают поддержку определенным направлениям, либо борются против них. Коммунистическая партийность не только не противоречит объективности, наоборот, она ее предполагает и утверждает.

Эстетика, признающая свою неспособность активно вмешиваться в живой процесс развития искусства, помогать деятелям искусства, предостерегать их от ошибок и заблуждений, обрекает себя на роль «эстетики для эстетики». Всякая наука, будучи теоретическим обобщением практики, должна служить практике. Роль пассивного наблюдателя, у которого нет ни симпатий, ни антипатий, чужда марксистско-ленинской эстетике, отстаивающей и поддерживающей передовые школы и направления, борющейся с отсталыми, реакционными направлениями в искусстве.

В приветствии ЦК КПСС Третьему Всесоюзному съезду композиторов СССР говорится: «Высокое идейное значение и сила советского искусства состоит в его коммунистической партийности и народности... Всей своей сущностью советское искусство противостоит формализму, уродливым модернистским течениям, отражающим распад буржуазного искусства... Советские композиторы и музыковеды должны бороться против проявлений реакционной буржуазной идеологии как в области музыкального творчества, так и в области теоретической и эстетической мысли, твердо отстаивать принципы искусства социалистического реализма» [1].

---

[1] «Правда», 1962, 27 марта.

Съезд композиторов с воодушевлением и благодарностью воспринял приветствие ЦК КПСС.

Как в общественной жизни «ни один живой человек *не может не становиться на сторону* того или другого класса» [1], так и при изучении идейно-эстетической сущности школ и направлений в искусстве научная критика, эстетика не могут не занимать определенной позиции.

Научная эстетика, стремящаяся честно, открыто и последовательно служить делу борьбы за дальнейший расцвет искусства, не может не выступать против искусства и эстетики декаданса.

Оценка современного буржуазного модернизма, содержащаяся в докладе Д. Шостаковича на 3-м пленуме правления Союза композиторов РСФСР, по нашему мнению, находится в соответствии с творческими принципами социалистического реализма. Д. Шостакович, в частности, замечает, что идейный разброд, пренебрежение к интересам народа, царящие в капиталистическом мире, засилие мотивов отчаяния, тревоги, обреченности, отсутствие положительных идеалов рождают в искусстве массу течений, бесперспективных в самом своем существе: додекафонию, электронную музыку, «конкретную музыку» и другие, выступающие под названием «авангардизма». Это грубо индивидуалистические, полностью оторванные от жизни, от широкой аудитории, а потому мертворожденные течения.

Подчеркивая громадное значение эстетического воспитания трудящихся, Д. Шостакович ставит вопрос об ответственности организаций, занимающихся пропагандой музыки: «Нам думается, что пора наконец покончить с безнаказанным растлеванием вкусов трудящихся и перейти от слов к делу: либо наши музыкальные организации с позиций высокой идейности отнесутся к порученной им работе, либо надо остро ставить вопрос о неспособности некоторых руководителей музыкальной пропаганды понять стоящие перед ними задачи эстетического воспитания народа» [2].

Со времен Белинского материалистическая эстетика утверждает мысль: искусство лишь тогда достигает подлинных успехов, когда живет одной жизнью со своим народом, когда судьба родной страны волнует сердце художни-

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 2, стр. 547—548.

[2] *Д. Шостакович.* Пути в великую музыку коммунизма. «Советская культура», 1962, 18 января.

ка, когда патриотическая любовь к своему народу сочетается с уважением к другим народам.

Советская наука и искусство видят залог своих успехов в беззаветном служении делу коммунизма и пролетарского интернационализма. Советское искусство многоязычно и многонационально, ему присущи национальные формы и социалистическое содержание.

В нашу эпоху единственным последовательным защитником народного, национального, общечеловеческого в искусстве и литературе является международное коммунистическое и рабочее движение, высоко поднимающее знамя прогресса, мира и процветания всех народов.

В статье «Отсталая Европа и передовая Азия» В. И. Ленин еще в 1913 году писал: «...наступил такой исторический момент, когда командующая буржуазия, из страха перед растущим и крепнущим пролетариатом, поддерживает все отсталое, отмирающее, средневековое. Отживающая буржуазия соединяется со всеми отжившими и отживающими силами, чтобы сохранить колеблющееся наемное рабство» [1].

Во имя сохранения своих «порядков» буржуазией пущены в ход все средства идеологического одурманивания масс. К таким средствам относятся многочисленные модернистские направления, то возникающие, то исчезающие, использующие в качестве вывесок и этикеток названия, способные ввести в заблуждение непосвященных: сюрреализм, абстракционизм, абстрактный экспрессионизм, экзистенциализм, ташизм, клинический реализм и т. п.

Могучий расцвет социалистического искусства происходит в период углубляющегося кризиса буржуазного искусства. В этих процессах отражаются полярные закономерности, характеризующие, с одной стороны, мир социализма, с другой — мир нисходящего, умирающего капитализма.

Высоко держать знамя борьбы за прекрасное в жизни и в искусстве, глубоко изучать закономерности развития мирового и национального искусства, освещать дальнейшие пути этого развития, быть верной помощницей партии в проведении ее направленной на благо народов политики — такова задача марксистско-ленинской эстетики.

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 23, стр. 166.

Г Л А В А 2

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО

*

ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ

В процессе формирования гармонического человека большая роль принадлежит эстетическому воспитанию вообще, развитию эстетического чувства в частности. Что же оно собой представляет?

Понятием «эстетическое чувство» принято обозначать одну из человеческих способностей, связанную с эстетическим наслаждением и специфическим познанием мира. Когда говорят: «это эстетично» или «это не эстетично», имеют в виду прекрасное или безобразное. В определенном смысле эстетическое чувство означает чувство прекрасного. По своему содержанию эстетическое чувство несравненно богаче, глубже непосредственного ощущения и восприятия.

Об эстетическом чувстве говорится едва ли не в каждой работе, посвященной проблемам эстетики. Это может навести на мысль, что мы имеем дело со всесторонне изученным явлением, не вызывающим ни споров, ни сомнений. Однако не будем торопиться с выводами.

Философы, биологи, эстетики, касавшиеся этого вопроса, трактовали его по-разному.

Начнем с биологической теории, согласно которой эстетическое чувство коренится в природе живых существ и, следовательно, присуще высшим и низшим животным.

ДАРВИН О ПРИРОДЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА

По мнению Дарвина, эстетическое чувство не является исключительной особенностью человека. Известные цвета и звуки доставляют наслаждение и животным: плащеносцы имеют вкус и понятие о красоте; самки птиц умеют ценить яркие краски, красоту и приятный голос самцов и т. д.

В «Происхождении видов» Дарвин объясняет причины, которые, по его мнению, обусловливают происхождение прекрасных предметов в природе. В этом случае он приходит к заслуживающим внимания выводам. С древнейших времен прекрасное в природе создавалось отнюдь не для удовлетворения человеческого чувства, многие прекрасные предметы появились неизмеримо раньше человека и, следовательно, независимо от него.

По мнению великого английского ученого, до появления человека прекрасных предметов природы было, вероятно, не меньше, нежели после его появления. Природа производит цветы не ради человека, а для привлечения насекомых, при содействии которых растения опыляются. Прекрасные раковины, панцири диатомеи, ярко окрашенные плоды бересклета, красные ягоды падуба и т. п. созданы природой не для человеческих целей. Она «стремится» к продолжению своей собственной жизни.

Дарвин вполне положительно решает проблему объективности прекрасного в природе. Дарвинизм опровергает точку зрения объективного и субъективного идеализма, согласно которой прекрасное в природе не существует. В свете современного научного познания не составляет особого труда показать неправильность и собственного утверждения Дарвина о том, что эстетическое чувство свойственно и животным. Дарвину еще было неведомо, что наряду с законами природы существуют законы общественно-исторические. Именно незнакомством с этими законами и объясняется мысль Дарвина о том, что некоторым животным присущи чувство и понятие прекрасного. Как мы уже говорили, Дарвин даже полагал, что эстетические понятия «дикарей», судя по их примитивной музыке, развиты менее, чем у иных низших животных, например у птиц.

Подобное утверждение находится в противоречии не только с принципами историзма, но и с принципами эволюционной теории самого Дарвина.

Ведь с точки зрения эволюционной теории чувства «дикаря» несравненно более развиты, нежели чувства высших животных. Отвратительной, «ушераздирающей» музыку людей каменного века в один голос называют и Дарвин, и Миклухо-Маклай, и Штейнен, и другие исследователи доисторической культуры. Но дело, разумеется, не в том, что у «дикарей» эстетические понятия менее развиты, нежели у животных,— у «дикарей» они развиты слабо, а у животных вовсе отсутствуют.

ПЛЕХАНОВ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ЧУВСТВЕ

Точку зрения Дарвина разделяют некоторые сторонники исторического материализма. Плеханов в «Письмах без адреса» утверждает: «...Факты, приводимые Дарвином, свидетельствуют о том, что низшие животные, подобно человеку, способны испытывать эстетические наслаждения, и что иногда наши эстетические вкусы совпадают со вкусами низших животных» [1]. Плеханов не сомневается в том, что мысль Дарвина об эстетических понятиях животных справедлива.

Между тем Энгельс называл наивной попытку объяснить социальные явления биологическими факторами. «Животное, в лучшем случае, доходит до *собирания,*— писал Энгельс в «Диалектике природы»,— человек же *производит...* Это делает невозможным всякое перенесение, без соответствующих оговорок, законов жизни животных обществ на человеческое общество» [2].

Если бы древнейшие предки современного человека не научились создавать орудия и при их посредстве развивать и совершенствовать свою трудовую деятельность, вся жизнь на земле навсегда была бы подчинена власти биологических законов. Только труд и созданные благодаря трудовому развитию общественные институты постепенно превратили обезьяну в человека.

Маркс и Энгельс показали, что благодаря труду возникает собственно человеческая история, влекущая за собой очеловечение наших первобытных предков, их чувств и способностей. Производство орудий труда, явившееся по-

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Соч., т. XIV. М., Госиздат, 1924, стр. 6.
[2] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 20, стр. 622.

воротным пунктом в развитии человека, обеспечило более или менее неизменный физический тип человека. С тех пор как возникли орудия труда, в человеке изменяется уже не столько тело, сколько его социальная природа. Иначе говоря, изменение человеческой природы осуществляется за счет приобретения иных — уже духовных — свойств, ибо то, что называют «человеческой природой», утрачивает свой чисто антропологический характер[1]. Возникают и развиваются человеческие чувства, интеллектуальные, творческие способности. Между тем Дарвин, а вслед за ним Плеханов не замечают качественного различия между чувствами животных и человека. Говоря о «природе человека», Плеханов имеет в виду антропологическую природу, из которой и выводит эстетические вкусы и понятия, упуская из виду, что животные не могут создавать ни эстетических, ни каких-либо иных понятий. Эстетические и другие понятия, относящиеся к категории абстрактно-логического мышления, находят свое выражение в слове, которое И. П. Павлов по справедливости относит к несвойственной животным второй сигнальной системе.

По мнению Плеханова, эстетические вкусы и понятия заключены в природе человека. Таков, по его словам, «окончательный вывод», сам собою вытекающий из того, что говорит об этом Дарвин. Именно в этом выводе Плеханов видит подтверждение материалистического взгляда на историю. Отождествляя природу животного с природой человека, Плеханов лишает себя возможности объяснить социальный характер, социальные корни эстетического чувства. Если эстетические потребности людей обусловлены социальной средой и об этих потребностях всегда можно составить определенное представление, то что же можно сказать о содержании эстетических «вкусов» и «понятий» животных?

Весьма знаменательно: биологическую трактовку эстетического чувства сам Дарвин не считает окончательной. В «Происхождении видов» он делает весьма существенное признание: «Каким образом чувство красоты в его простейшем проявлении, т. е. форме ощущения особого удовольствия, вызываемого цветом, формами и звуками, впер-

---

[1] См. *П. Протасеня.* Происхождение сознания и его особенности. Минск, Изд-во Белорусского государственного университета, 1959, стр. 86, 87, 94.

вые возникло в уме человека или простейших животных,— вопрос в высшей степени темный» [1].

Таким образом, вопрос о возникновении эстетического чувства Дарвин считал «в высшей степени темным».

ГЕККЕЛЬ О ЧУВСТВЕ КРАСОТЫ

В «Происхождении видов» Дарвина встречается не лишенное интереса утверждение: идею красоты нельзя считать прирожденной и неизменной. Констатируя этот факт, великий ученый все же не мог дать правильное ему истолкование. Необходимость такого истолкования остро ощущал Эрнст Геккель, один из видных последователей Дарвина, сторонник естественноисторического материализма.

Рассматривая природные формы красоты, Геккель пришел к выводу: сравнительный обзор естественных форм прекрасного показывает последовательную линию — от простого к сложному, от низшего к высшему. Этой «лестнице» соответствует и развитие чувства прекрасного у человека, онтогенетически — от ребенка до взрослого, филогенетически — от дикаря и варвара до культурного человека и художественного критика. Родовая история человека и его органов приложима и к истории эстетики и орнаментики; она учит нас, как постепенно развивались осязание и вкус, эстетическое чувство и искусство [2].

Можно ли согласиться с мыслью Геккеля о том, что «лестнице» природных форм прекрасного соответствует развитие чувства прекрасного у человека? Конечно, нет. История не подтверждает подобного параллелизма. Признать развитие природных форм красоты от низшего к высшему еще не значит найти объяснение происхождению эстетического чувства.

Давая сравнительную характеристику отдельным человеческим чувствам, Геккель постоянно наталкивается на вопрос, которого он не может решить: в силу каких причин физическое переплетается с духовным и откуда это духовное берет свое начало?

---

[1] *Чарльз Дарвин.* Происхождение видов. М., Сельхозгиз, 1952, стр. 223—224.

[2] См. *Эрнст Геккель.* Чудеса жизни. СПб., 1908, стр. 80—82.

ЧУВСТВО ЗРЕНИЯ

Анализируя чувство зрения, талантливый немецкий естествоиспытатель справедливо замечает: глаз — «великое «чудо жизни», являющееся продуктом длительной истории. Глаз отражает картину предметов внешнего мира. Эта способность свойственна не только человеку, но и высшим животным. Но откуда берется способность глаза оценивать красоту предметов? Геккель рассуждает следующим образом: после мозга нет более необходимого органа, нежели глаз, для удивительной духовной деятельности культурного человека. «Чем был бы наш человеческий дух, если бы мы не могли читать, писать, рисовать и приобретать при посредстве глаз прямое знание форм и цветов внешнего мира? И, однако же, эта бесценная функция *«зрения»* есть только высочайший и совершеннейший плод той длинной лестницы процессов развития, самым низшим и простейшим исходным пунктом которой является общая светочувствительность или светораздражимость *плазмы*» [1].

Эта характеристика чувства зрения, в общем, правильна, но противоречива, страдает неполнотой. Противоречие возникает там, где из чисто физической потребности Геккель выводит духовную жизнь. Такое «выведение» лишено научной основы. Физическое — лишь предпосылка духовного. Неполнота, ограниченность характеристики «глаза» обнаруживается также в забвении некоторых физических и духовных его способностей. Известно, например, что человеческий глаз по остроте и дальнозоркости уступает глазу орла, замечающего с огромной высоты пробирающуюся в траве мышь, или глазу муравья, воспринимающему ультрафиолетовые лучи. Но в результате развития материального и духовного производства человек создал множество инструментов, благодаря которым получил возможность наблюдать процессы, происходящие на других планетах, изучать ультрафиолетовые и инфракрасные лучи. Таким образом, человек развил зрение до пределов, неведомых никакому животному. Миллионократно возросшая способность зрения широко «раздвинула» биологические границы. Но суть дела не только в этом. Тысячелетия трудовой деятельности сделали то, чего не могла сделать никакая биология: животное превратилось в человека. Гегель на-

---

[1] *Эрнст Геккель*. Чудеса жизни, стр. 131.

звал это явление актом самопорождения человека, Маркс — очеловечением человека. Всемирная история с этой точки зрения оказывается сложнейшим процессом постепенного преодоления животной грубости, зарождения новых чувств, возникновения и развития сознания, зарождения неведомых в животном мире творческих способностей, образования множества материальных и духовных форм деятельности. Глаз человека — это не только орган зрения как таковой, но и орган человеческого мозга, оценивающий эстетические свойства цветовых тонов, полутонов в их бесчисленных сочетаниях, наслаждающийся красотой природных и художественных форм. Человеческий глаз видит на земле, в воздухе, в воде и «на небе» столько, сколько не может видеть ни одно животное.

Своим трудом человек изменяет не только окружающий мир, но и свою собственную природу. Глазом, отражающим на своей сетчатке предметы, обладает всякое высокоразвитое животное. Но глазом, как органом духовного зрения, активно участвующим в творчестве по законам красоты, обладает только человек. И только человек по своей натуре — художник.

ЧУВСТВО СЛУХА

Эрнст Геккель писал, что «восприятие шумов, тонов и звонов, которое называется *слухом* или ощущением звука, составляет удел части высших, свободно двигающихся животных... Специфическое *слуховое* ощущение возникает вследствие колебаний среды, в которой живет животное (воздуха или воды), или вследствие колебаний твердых тел... Колебания звучащих тел передаются слуховым клеткам, составляющим концевое расширение слухового нерва. Таким образом специфическое слуховое ощущение сводится в корне своем к *ощущению давления,* из которого оно произошло» [1].

В анализе чувства слуха, так же как и в анализе чувства зрения, Геккель, безусловно, прав, поскольку речь идет о чисто физическом механизме явлений. Но дальше этого его естественнонаучный материализм не идет. Сделав исходным пунктом неопровержимый тезис о «глубоких и

---

[1] *Эрнст Геккель.* Чудеса жизни, стр. 138.

непримиримых противоречиях между знанием и верой», разоблачив на бесчисленных примерах несостоятельность религиозно-идеалистических истолкований мирового процесса, Эрнст Геккель не сумел последовательно синтезировать эти свои наблюдения и размышления и прийти к подлинно научному материализму, о котором он так мечтал. В своем синтезе он, соглашаясь с ботаником Негели, приходит к признанию «духовной связи», которая «тянется через все материальные явления»; он наивнейшим образом провозглашает возможность «радостной гармонии» между религией и наукой [1]. Не удивительно, что и о содержании духовных чувств Геккель не мог сказать ничего ясного, убедительного, хотя в подтексте и даже в самом тексте его рассуждений постоянно ощущается стремление говорить об истории развития эстетических чувств.

ЧУВСТВО ЛЮБВИ

Приведем рассуждение Геккеля относительно развития чувства любви, являющегося одним из источников духовной деятельности.

«*Вестермарк* в своей «Истории человеческого брака»,— замечает Геккель,— показал, как из грубоживотных форм брака у дикарей медленно и постепенно выработались более тонкие и совершенные формы его у культурных народов... *Любовь* облагораживалась и становилась самым богатым источником высших душевных деятельностей, в особенности в пластических искусствах, музыке и поэзии» [2].

Геккель прав, поскольку он не рассматривает чувство любви как извечное и говорит о его постепенном становлении. Действительно, любовь — в ее современном значении — чувство, выработанное всей историей человеческого развития. Думать, что глубокие чувства и переживания, симпатии и душевные склонности, а также высшая духовная деятельность существовали извечно и что с ними первобытный мир знаком так же, как и наша современность, значит допускать серьезную ошибку. Геккель, конечно, очень смутно представлял исторические этапы формирования этого чувства, он склонен относить его зарождение к

[1] *Эрнст Геккель.* Чудеса жизни, стр. 206, 217, 219.
[2] Там же, стр. 192.

первобытной эпохе. В действительности, первобытный мир не знал — да и не мог знать — индивидуальной любви и порождаемых ею чувств и переживаний.

ЭНГЕЛЬС О ЧУВСТВЕ ЛЮБВИ

По словам Энгельса («Происхождение семьи, частной собственности и государства»), в древние времена не было индивидуальной любви. То, что физическая красота, близкие отношения, одинаковые склонности и т. п. побуждали у людей различного пола стремление к половому общению,— это разумеется само собой. Но от этого влечения до современной любви еще бесконечно далеко. Подлинная любовь и взращенные ею чувства существенно отличаются от простого влечения, от «эроса» древних. Во-первых, она предполагает у любимого существа ответное чувство; поэтому женщина находится в равном положении с мужчиной, тогда как во времена античного «эроса» женщину отнюдь не всегда спрашивали об ее чувствах. Во-вторых, половая любовь знает такую интенсивность, при которой невозможность союза и разлука представляются обеим сторонам большим, если не величайшим несчастьем; во имя любви они идут на большой риск, ставят на карту свою жизнь. Все это выдвигает новый нравственный критерий для оценки любви в ее современном значении.

Как указывал Энгельс, первая в истории форма половой любви, в смысле глубокого взаимного влечения, мужчины и женщины возникла в средние века.

Эпоха Возрождения ознаменована любовной лирикой Петрарки и самой высокой, истинно поэтической трагедией Шекспира «Ромео и Джульетта», которая как нельзя лучше подтверждает правильность мысли Энгельса о такой любви, во имя которой обе стороны идут на большой риск, ставят на карту свою жизнь.

Пафос шекспировской драмы «Ромео и Джульетта», по замечанию Белинского, составляет идеи любви, и потому пламенными волнами, сверкающими ярким светом звезд, льются из уст влюбленных восторженные патетические речи. В лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упования признание любви как высшего чувства.

СЕРВАНТЕС О ЧУВСТВЕ ЛЮБВИ

Рассуждение прекрасной Марселы из «Дон-Кихота» показывает, как женщины эпохи Возрождения понимали истинную любовь, какие в их душе она порождала чувства и надежды. Здесь выражено сознание равного положения женщины с мужчиной, чувство личной свободы и независимости, собственного достоинства.

Марсела говорит Амбросио, другу Хризостома:

«Небо создало меня, как вы говорите, прекрасной, и красота моя такова, что вы не в состоянии противостоять ей, но вместе с тем вы желаете и требуете, чтобы в отплату за вашу любовь я бы тоже была обязана вас любить. По *естественному разумению,* которым наградил меня господь, я знаю, что все прекрасное внушает любовь, но я не понимаю, по какой причине красота, которую любят, обязана любить того, кто ее любит, только потому, что она любима... *Честь и добродетели* — это украшения души, без которых и тело, даже красивое, не должно почитаться *прекрасным.* А если чистота — одна из добродетелей, наиболее украшающих и облагораживающих душу и тело, то почему же женщина, любимая за ее красоту, обязана потерять свою чистоту, чтобы удовлетворить желания того, кто единственно ради собственного удовольствия всеми силами и способами добивается, чтобы она ее потеряла?

Я родилась свободной и, чтобы жить свободно, избрала уединение этих полей: деревья этих гор — мои собеседники, ясные воды этих ручьев — мои зеркала; с деревьями и водами делюсь я своими мыслями и своей красотой. Я далекий огонь, я меч, лежащий в отдалении. Кого я воспламенила своим видом, тех охладила словами...»

Выслушав монолог прекрасной Марселы, которая, закончив речь, скрылась в лесу, Дон-Кихот сказал: «...Всем добрым людям надлежит... почитать и уважать ее» [1].

Речь Марселы — это целый кодекс любви в том значении, которое придала ей эпоха Возрождения. Женщина, освободившаяся от средневековых предрассудков, порабощающих волю и сознание, гордо и смело утверждает лю-

[1] *Мигель де Сервантес Сааведра.* Хитроумный идальго Дон-Кихот Ламанчский, т. 1. «Academia», 1929, стр. 172—174, 176. (Курсив мой.— *И. А.*)

бовь как высокое и чистое чувство, возможное только на почве взаимности. Этим устанавливается, что без равенства мужчины и женщины истинная любовь невозможна. Истинная любовь не терпит над собою никакого насилия, она должна быть свободной и неделимой. Любящие свободно избирают друг друга. Чрезвычайно важной стороной кодекса, излагаемого этой умной и одухотворенной девушкой, является утверждение чистоты и безусловной честности отношений любящих. Чистота и честность более всего украшают и облагораживают душу и тело.

Все это доказывает правоту утверждений Энгельса о том, что любовь в ее современном значении выдвигает новые нравственные критерии. Говорить о любви вне нравственных критериев значит игнорировать ее огромный духовный смысл и значение. Призывая «всех добрых людей» уважать и почитать Марселу, Дон-Кихот имел в виду не столько ее внешнюю, физическую красоту, сколько красоту нравственную, духовную. Именно она больше всего достойна уважения и почитания. Она возвышает красоту телесную.

Если неравенство женщины с мужчиной обеспечивало последнему преимущества, в силу которых он все решал сам, даже не всегда спрашивая женщину, то в случае, о котором говорит Марсела, положение решительным образом меняется. Всячески поддерживая идею равенства женщины с мужчиной, Сервантес оправдывает гордую Марселу, речь которой звучит не только как ее собственное credo, но и как нравственная декларация самого автора.

БЕЛИНСКИЙ О ЧУВСТВЕ ЛЮБВИ

Историческую эволюцию взглядов на роль женщины Белинский не без основания связывает с новыми веяниями в этических и эстетических представлениях, характерных для определенных этапов общественного развития. Белинский пишет: «Грек обожал в женщине красоту как только красоту, придавая ей в вечные сопутницы грацию. Основа такого воззрения на женщину истинна и в наше время, и надо иметь дубовую натуру и заскорузлое чувство, чтоб смотреть на красоту, не пленяясь и не трогаясь ею; но одной красоты в женщине мало для романтизма нашего времени. Романтизм средних веков пошел далее древних в по-

нятии о красоте: он отказался от обожания красоты как только красоты и хотел видеть в ней душевное выражение. Но это выражение понимал он до того неопределенно и туманно, что древняя пластическая красота относилась к идеалу его красоты, как прекрасная действительность к прекрасной мечте. Понятие нашего времени о красоте выше созерцания древнего и созерцания средних веков: оно не удовлетворяется красотою, которая только что красота и больше ничего, как эти прекрасные, но холодные мраморные статуи греческие с бесцветными глазами; но оно также далеко и от бесплотного идеала средних веков. Оно хочет видеть в красоте одно из условий, возвышающих достоинство женщины, и вместе с тем ищет в лице женщины определенного выражения определенного характера, определенной идеи, отблеска определенной стороны духа... Красота возвышает нравственные достоинства; но без них красота в наше время существует только для глаз, а не для сердца и души... Наша любовь проще, естественнее, но и духовнее, нравственнее любви всех предшествовавших эпох в развитии человечества»[1].

НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ИСКУССТВО О ЧУВСТВЕ ЛЮБВИ

Из сказанного, однако, не следует, будто пришедшее на смену феодализму общество открыло развитию чувства любви «зеленую улицу». Недаром Гегель говорил, что все движется противоположностями. Широко распространенная в буржуазном обществе супружеская неверность, открытая и тайная проституция, с одной стороны, и возрастающая интенсивность любви, проявляющейся главным образом за пределами брачных отношений, с другой,— все это замечательно описано в романах Стендаля, Мопассана, Бальзака, Л. Толстого и других художников слова.

С возникновением современного искусства и литературы тема любви, по общему признанию, приобретает вечный характер. Любовь воспевают в стихах и прозе, в драматургии и живописи, в скульптуре и на театральной сцене. Одним из красноречивых подтверждений того, что чувство любви становится источником внутренней красоты,

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VII, стр. 162, 163.

служит бессмертная лирика Пушкина. Достаточно вспомнить «Для берегов отчизны дальной», «Я вас любил», «Я помню чудное мгновенье» и др.

По словам Белинского, любовной лирике Пушкина свойственна трогающая душу гуманность и артистическая прелесть. Чувство, лежащее в основе лирической поэзии Пушкина, всегда так тихо и кротко, несмотря на его глубину, и вместе с тем так человечно! И оно всегда проявляется у него в форме, столь художнически спокойной, столь грациозной! Почти всегда любовь и дружба выступают как чувства, наиболее владевшие поэтом и бывшие непосредственным источником счастья и горя всей его жизни. Самая грусть его, несмотря на ее остроту, как-то необыкновенно светла и прозрачна, она исцеляет муки души и раны сердца.

Произведения искусства XIX и XX веков дают немало примеров того, как высоко поднимается в своем развитии любовь, душевная нежность, нравственная чистота и гуманность и как, вместе с тем, она низко падает под властью неумолимого, все подкупающего, все растлевающего чистогана. В эту эпоху возникают, с одной стороны, любовная лирика Пушкина, Гейне, Фета, Эдгара По, чудесные истории о любви Дэвида Копперфильда и Агнес, юного Бальфура и Катрионы, Инсарова и Елены, Генри Эсмонда и леди Каслвуд и, с другой стороны, «Блеск и нищета куртизанок», «Дом Телье», «Нана», «Яма»... Но какую бы ситуацию ни изображал подлинный художник, он утверждает и прославляет истинную любовь, духовное здоровье и нравственную чистоту.

В свете сказанного об эстетическом и этическом значении любви особенно жалкими и вульгарными выглядят «произведения», авторы которых изощряются в попытках заменить любовь сексом, эротикой, рассчитывая на вкусы и наклонности определенной категории читателей и зрителей.

Новое общество, решая проблему семьи и брака, стремится обеспечить благоприятные условия для свободного развития чувства любви, без которой нет ни прочной семьи, ни брака.

В ходе своего развития наше общество стремится преодолеть отрицательное влияние материальных факторов на решение вопросов семьи и брака. Это влияние на протяжении всей истории частнособственнической цивилизации

было весьма значительным. В «Строках любви» С. Щипачев говорит о красоте созидаемого нового мира, о высокой и чистой любви, достойной строителей этого мира:

> Мы строим коммунизм. Чтó в мире краше,
> Чем этот труд! Где доблести предел?
> Предела нет! А кто сказал, что наша
> Любовь должна быть мельче наших дел?
>
> Я, может, сам такой любви не стою,
> Но, принимая бури и ветра,
> Живет, сияет чистой красотою
> Любовь — высоким помыслам сестра[1].

Анализ фактов показывает глубочайшую обоснованность марксистского положения о том, что чувство любви, как и всякое другое человеческое чувство,— результат всей истории.

Чувства и переживания, душевные склонности и нравственные критерии, порожденные развитием любви, свидетельствуют о той великой роли, какую она играет в сфере этического и эстетического познания. Но главное и основное, что связано с развитием любви, в ее современном значении, состоит в том, что она помогает человеку подниматься выше по ступеням нравственного, эстетического совершенствования. Новая моногамия, развившаяся на развалинах римского мира, создала предпосылки для возникновения современной индивидуальной половой любви, неизвестной всему прежнему миру. Тем самым были созданы условия, при которых мог развиться величайший нравственный прогресс [2].

КАНТ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ЧУВСТВЕ

В «Критике способности суждения», которую Шиллер не без основания назвал «Критикой эстетической способности суждения», Кант утверждает: эстетическое есть не что иное, как наше представление; независимо от нашего представления, созерцания, от нашей рефлексии эстетическое не существует. Основание эстетического суждения «может быть *только субъективным*» [3].

---

[1] *Степан Щипачев.* Строки любви. М., «Советский писатель», 1954, стр. 5.

[2] См. *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 21, стр. 72.

[3] *Иммануил Кант.* Сочинения в шести томах, т. 5, стр. 203.

Итак, наше «я» становится своего рода демиургом прекрасного. Объективное, независимое от нас существование прекрасного предмета, произведения, доставляющих нам эстетическое наслаждение, по Канту, допустить невозможно. Существует не предмет, обладающий эстетическими свойствами, но только мое эстетическое представление. Вне этого представления нет ничего эстетического. Мысль Канта, однако, на этом не закончена. Далее философ выдвигает существенное противоположение: эстетическое не есть **признак,** содержащийся в представлении, а есть **свойство,** которое принадлежит представлению только по отношению к определенной способности в нас. Эстетическое есть тот признак, то свойство, которое мы **прибавляем или присоединяем** к представлению.

В этом суждении имеется некое, трудно уловимое, рациональное зерно, оно содержится в одном слове: прибавляем или присоединяем. В так называемом «чистом представлении», в представлении, которое не связано с созерцанием какого-нибудь предмета, нет ни грана того, что называется эстетическим. Само в себе, утверждает Кант, никакое представление не эстетично. Эстетичным оно становится только благодаря созерцанию того, что следовало бы назвать эстетическим предметом. Ведь если никакое представление само по себе не эстетично, если оно становится эстетичным лишь в результате прибавления к нему «чего-то», тогда следует прямо назвать это «чего-то» или «что-то». Данное «что-то» не есть чистая, бессодержательная абстракция, в нем выражен определенный признак состояния представления, обусловленного чувственным содержанием реального предмета. «Нечто» или «что-то» из ничего произойти не может. Признак, присоединившийся к представлению, которое было до этого беспредметно, суть не что иное, как признак предмета или предметный признак. Поскольку представление без этого признака было не эстетическим и стало таковым лишь благодаря его присоединению, необходимо считать этот признак эстетическим. Переводя рассуждения на язык Марксовой терминологии, следует сказать: в данном случае опредмечение представления или чувства означает практическое взаимодействие, конкретное отношение, связь представления, чувства — и предмета. Наши представления наполняются конкретным содержанием прежде всего благодаря взаимодействию с определенными предметами и явлениями реального мира.

Эстетические представления и восприятия становятся таковыми только благодаря бытию соответствующего предмета.

Как мы видим, неправомерно сводить эстетическое только к человеческой субъективности и утверждать, будто эстетическое есть принадлежность только нашего представления. В действительности эстетическое есть и наше представление, и предмет нашего представления. То, что мы переживаем субъективно, как эстетическое наслаждение, есть состояние, порожденное взаимодействием чувства и предмета. Это лишний раз доказывает, что эстетическое чувство, как и любое другое, предметно.

Во второй половине пятидесятых годов прошлого века Маркс, штудируя Мейера и Фридриха Теодора Фишера, делает выписки о взаимодействии между предметами эстетической природы и их эстетическим значением. Между прочим, Маркс приводит мысль: «прекрасное существует только для сознания». Эта мысль может быть истолкована двояко: 1) как доказательство того, что прекрасное существует только для человека, носителя сознания, и не существует для животного, не обладающего сознанием; 2) как признание того, что прекрасное существует только в сознании, тогда как вне сознания оно существовать не может.

Далее следует выписка, которая передает — в сокращенном виде — суждение Фридриха Шиллера. Мы приводим это суждение в полном виде.

ШИЛЛЕР ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ЧУВСТВЕ

«Итак,— пишет Шиллер,— хотя красота действительно есть предмет для нас, ибо рефлексия есть условие, благодаря которому мы можем иметь ощущение красоты, однако в то же время красота есть *состояние нашего субъекта,* ибо чувство является условием, благодаря коему мы можем иметь представление красоты. Она есть форма, ибо мы ее созерцаем, но в то же время она есть жизнь, ибо мы ее чувствуем. Одним словом, красота одновременно и наше состояние, и наше действие» [1].

---

[1] *Фридрих Шиллер.* Статьи по эстетике. М.—Л., «Academia», 1935, стр. 279.

Шиллер в данном случае полемизирует с Кантом, который, по мнению великого поэта, отрицал объективность прекрасного «без достаточного основания»[1]. Шиллер считает чувство, восприятие только условием, благодаря которому мы можем судить о красоте. Красота же является предметом для нас. Таким образом, она есть одновременно и наше состояние, и действие. Действие по отношению к чему? Разумеется, по отношению к объективно существующему предмету, который имеет определенную форму. Наше ощущение прекрасного обусловлено реальным существованием прекрасного. Мы не могли бы представить «чистую» форму, как не могли бы представить «чистого», неоформленного содержания. В данном случае речь идет не о всякой форме, но о такой, которая заключает в себе реальную жизнь, ибо является средством эстетического выражения жизни. Красота, следовательно, есть форма выражения предметов и явлений жизни. Красоту нельзя представить ни в виде самонаслаждающейся объективной духовности, ни в форме наслаждающегося созерцанием собственной сущности бога, как это изображает Гегель. То, что мы воспринимаем посредством чувства, не есть признак только самого чувства, но есть наше состояние, вызванное эстетическим предметом. Не чувство обусловливает собою эстетический предмет, а эстетический предмет обусловливает чувство. Таким образом, по смыслу высказываний Шиллера, содержание нашего чувства, нашего эстетического наслаждения обусловлено соответствующим предметом. Эстетическое наслаждение предметно.

СОВРЕМЕННЫЙ СУБЪЕКТИВИЗМ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ЧУВСТВЕ

Как же истолковывают вопрос об эстетическом предмете и чувстве некоторые современные эстетики? М. С. Каган утверждает, будто Маркс отвергал представление о красоте как о чисто природном, объективном свойстве предметов[2]. Подобное утверждение не соответствует действительности. С точки зрения идеализма единственным

---

[1] *Фридрих Шиллер.* Статьи по эстетике, стр. 471.

[2] См. *М. Каган.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. I. Изд-во ЛГУ, 1963, стр. 29.

источником прекрасного является независимая от мира объективная или субъективная идея, сознание. Если прекрасное существует только для сознания в том смысле, что сознание — единственная сфера его существования, значит, за пределами сознания и независимо от него оно вообще существовать не может. По мнению М. С. Кагана, эстетическое есть тот эффект, который рождается из взаимодействия природы и человека, материального и духовного, объекта и субъекта и который не сводим ни к чисто объективным качествам материального мира, ни к чисто субъективному человеческому ощущению.

М. С. Каган отрицает объективные эстетические качества материального мира и сводит эстетическое к взаимодействию материального и духовного, объективного и субъективного.

В его «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» неоднократно повторяется положение о том, что в природе, в объективной действительности прекрасное не существует, что эстетическую ценность предмет приобретает только во взаимодействии с воспринимающим субъектом. В итоге чувство, восприятие оказывается единственным возбудителем прекрасного.

По мнению А. Нуйкина [1], в окружающем нас мире нет ничего эстетического, кроме нашей эстетической оценки.

Сторонники таких взглядов приписывают субъективной оценке, эстетическому чувству решающую роль в определении прекрасного.

Возникает вопрос: а возможно ли эстетическое отношение к предмету независимо от его способности удовлетворять эстетическую потребность? Разве не ясно, что предмет не может существовать вне присущих ему свойств — ни сам по себе, ни для нас? И сам по себе и для нас он существует лишь благодаря присущим ему свойствам. Давно замечено: чтобы определить вкусовые качества пудинга или яблока, мы должны их попробовать на вкус. Чтобы определить эстетические свойства «Анны Карениной», или «Apassionata», или подмосковного пейзажа, мы должны первую прочесть, вторую прослушать, а на третий посмотреть. С этим связано наше восприятие, наше проникновение в содержание произведений искусства, в их прекрас-

---

[1] См. *А. Нуйкин.* Еще раз о природе красоты. «Вопросы литературы», 1966, № 3.

ный и волнующий смысл, в красоту природы. Эстетическое воздействие произведений искусства оставляет неизгладимый след в сфере наших чувств, содержание которых зависит от свойств воспринимаемых нами произведений.

Таким образом, в нашем восприятии произведения искусства, эстетические предметы выступают не независимо от присущих им эстетических свойств, а благодаря этим свойствам.

РОЛЬ ТРУДА В РАЗВИТИИ ЧУВСТВ

Мы уже видели, что некоторые домарксистские теории, пытавшиеся объяснить природу эстетического чувства, содержат немало плодотворных догадок и предположений, среди которых встречается указание на важную роль исторических причин. Однако конкретного их рассмотрения мы в этих теориях не находим. Научное обоснование материалистического понимания социально-исторических явлений впервые дано научным коммунизмом.

Маркс и Энгельс доказали, что действительной основой развития человеческого общества является труд, что человек сформировался под влиянием трудовой деятельности и является ее историческим продуктом. Человеческие чувства также имеют свою историю. Одного этого достаточно, чтобы понять, насколько неправильно предположение, будто человек и все человеческие чувства возникли одновременно. Подобное предположение уходит своими корнями в религиозные теории («акт творения»). В действительности разновременное зарождение и развитие человеческих чувств находится в зависимости от разновременного зарождения и развития соответствующей тому или иному чувству деятельности. Это значит, что в конкретных исторических обстоятельствах надо искать разгадку судеб каждого чувства.

По мысли Маркса, богатство человеческой чувственности и связанные с ним многообразные способности возникли и развились под влиянием многообразных форм трудовой деятельности. Впрочем, и до Маркса была высказана догадка, согласно которой труд, понимаемый как исторически развивающийся процесс, является актом «самопорождения человека». В свете этой догадки человек выступает уже не как абстракция, какой он оказывался в представлении мыслителей XVIII века, а как предметный, деятель-

ный человек, развивающийся под влиянием трудовой истории.

Разрабатывая теорию трудового развития человека, Маркс установил, что человеческие чувства впервые порождаются и развиваются только в результате развернутой трудовой практики. Зрением обладают многие животные, но глазом, умеющим наслаждаться красотой предметов, обладает только человек. Органом слуха также обладают многие животные, но музыкальным слухом обладает только человек. Образование внешних чувств — это результат всей истории органического мира, образование же духовных чувств — это результат всей трудовой истории.

Только благодаря многообразным формам деятельности впервые порождаются и развиваются музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз — одним словом, способные к человеческим наслаждениям чувства.

ЧУВСТВО ПРИРОДЫ

Обратимся к чувству природы. Как и почему оно возникло?

Известно, что современному человеку свойственно любоваться природой, восхищаться ее красотой, многообразием ее форм и состояний. Природу воспевают в стихах и прозе, в живописи и киноискусстве, в музыке и хореографии. На конкурс, посвященный прекрасному в природе, мировая лирика и живопись могли бы представить сотни и даже тысячи шедевров.

Однако до сих пор не обнаружено произведений, в которых выражалось бы чувство любви первобытного человека к природе, восхищение красотой природы. Ринк и Плеханов видят в этом одну из загадок древнейшего мира.

Искать в духовном мире первобытного человека чувство любви к природе — значит искать то, что исторически еще не сложилось. Подобными поисками могли заниматься только те ученые, которые не покончили с представлением о первобытном человеке как о существе, вполне сложившемся в духовном отношении.

Первобытному человеку, только что начинающему осознавать себя и ближайшую среду, т. е. природу, последняя отнюдь не могла казаться прекрасной. На этой стадии не могло быть и речи о любви к природе, о воспевании красо-

ты природы. И не потому, что тогдашняя природа не обладала красотой, а потому, что в первобытном человеке еще не сложилось чувство прекрасного.

Некоторым ученым свойственно стремление переносить духовные черты современного человека на первобытного дикаря. Это и есть модернизация истории.

В пантеоне богов, созданных суеверным воображением дикаря, не трудно уловить олицетворение различных сил природы, поклонение которой составляет сущность первобытной религии. Первобытные боги своим обликом отнюдь не напоминали ни прекрасного Аполлона, ни величественного Зевса, ни полной женского обаяния Афродиты. Первобытная религия воплотила с наивозможной полнотой фетишизм природы, обожествление ее грубых, еще неподвластных человеку сил.

Чтобы могли появиться прекрасные олицетворения природы, должно было возникнуть чувство любви к природе, человек должен был победить страх перед природой и своим трудом выработать «человеческий вкус к природе, человеческое чувство природы, а значит, и *естественное* чувство *человека*» [1].

Вступив в историю едва ли не самым беззащитным среди крупных животных, имея продолжительное и беспомощное детство, человек с течением времени не только преодолел свою телесную слабость, свою рабскую зависимость от природы, но и поднялся над всем животным миром, над всей природой [2]. Иначе говоря, бывший раб природы стал царем природы, властно проникающим в ее сокровенные тайны, ее законы, ее вечную, нетленную красоту.

Чтобы подняться на такую высоту, человек, в отличие от всего животного мира, должен был на протяжении тысячелетий изменять грубую, неподатливую внешнюю природу, одновременно развивать и совершенствовать свою собственную природу, вырабатывать человеческий вкус к природе, человеческое чувство природы, которое мы теперь называем естественным чувством человека. Да, это чувство — естественное, но оно рождено не природой, а трудовой историей.

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 606.

[2] См. *П. Протасеня.* Происхождение сознания и его особенности, стр. 68.

Говорить перед лицом всемирно-исторического опыта, что все это было необычайно трудно, значит повторять общие слова. Следует говорить о другом: как сравнительно поздно наука открыла, что вся человеческая история двигалась вперед только посредством развития труда! Трудовая деятельность привела к тому, что в человеке возникла способность постижения прекрасного, наслаждения прекрасным, создания новых, небывалых форм прекрасного.

Маркс впервые объяснил не разгаданную биологами загадку, связанную с глубочайшим различием между трудом человека и трудом животного: производит не только человек, но и животное, птицы строят гнезда, бобры — деревянные домики, искусно прилаженные для подводной и надводной жизни, муравьи, особенно термиты, сооружают настоящие «небоскребы», насчитывающие множество этажей, пчелы с поразительной точностью, чтобы не сказать, филигранностью, строят соты. Однако животное производит лишь то, в чем нуждается оно само и его детеныши; это «производство» носит односторонний характер, тогда как человек производит не только для удовлетворения собственных потребностей, но и для удовлетворения потребностей других, следовательно, производит независимо от своих собственных потребностей. Животное формирует материю только сообразно мерке и потребностям своего вида,— человек же умеет производить по меркам любого вида и всюду умеет прилагать к предмету соответствующую мерку. Человек умеет формировать материю «также и по законам красоты» [1].

Эстетическое отношение к природе вырабатывалось в результате всей истории трудового развития, вне которого нет эстетического и вообще человеческого отношения к природе. Говорить об отношении к природе имеет смысл лишь применительно к существу, которое обладает общественным сознанием. Животное не может иметь своего отношения к чему-либо, так как не обладает сознанием. С самого начала сознание выступает как общественное сознание и остается им, «пока вообще существуют люди» [2].

Осознание природы и отношение к природе отнюдь не представляют собой двух различных форм взаимодействия с природой. Мое сознание природы выражает мое отноше-

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Из ранних произведений, стр. 566.
[2] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 3, стр. 29.

ние к природе, и наоборот, мое отношение к природе выражает мое сознание природы. Обожествление природы — это тоже определенное отношение к ней, обусловленное формой общества и крайне низким уровнем производства. В данном случае ограниченное отношение людей к природе обусловливается их ограниченным отношением друг к другу. И все это имеет одну главную причину: природа еще почти не видоизменена ходом истории [1].

Таким образом, отношение к природе человека, обожествляющего природу, и отношение к ней современного человека выражают поистине два совершенно различных духовных мира. В первом из них — бедность и ограниченность, в другом — богатство и многосторонность, включающие в себя практическое, научно-теоретическое и эстетическое отношение, в формировании которого значительная роль принадлежит литературе, музыке, живописи и другим видам искусства. Каждое искусство, обладающее своей спецификой, выражает сложные стороны эстетического отношения к природе. И в каждую новую эпоху пейзажная живопись выдвигает своих прославленных мастеров, показывающих все новые и новые стороны и нюансы своего предмета, находящих новые средства и приемы для художественного воплощения.

Из сказанного ясно, что чувство природы — это не просто одно из дополнений, «приращений» к внешним чувствам. В отличие от внешних чувств, оно обладает общественным смыслом, выражает общественное отношение к природе; различные проявления этого чувства дают возможность в известной мере судить о духовном развитии людей, о характере и направлении этого развития.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ЧУВСТВО

Теперь обратимся к музыкальному чувству, роль которого в эстетической жизни человека особенно значительна.

В «Экономически-философских рукописях 1844 года», а также во фрагментах «Из ранних произведений» Маркса изложены глубокие мысли о природе духовных чувств. Маркс полагает, что человеческие чувства порождаются и

---

[1] См. *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Соч., изд. 2-е, т. 3, стр. 29—30.

развиваются благодаря наличию соответствующего предмета. Смысл рассуждения таков: чувству соответствует определенный предмет, под влиянием которого оно развивается. Это, в свою очередь, означает, что чувство развито настолько, насколько оно овладело соответствующим ему предметом. Чем больше «опредмечено» чувство, тем больше оно постигает смысл данного предмета, тем больше оно простирает над ним свою духовную «власть»; мера этой власти — познавательная, эстетическая, а не какая-либо иная. Известны, правда, сравнительно немногочисленные случаи полного отсутствия и более многочисленные случаи — ограниченности музыкального слуха у людей. Сталкиваясь с таким явлением, мы говорим не о том, что слух не развит, а о том, что он вообще отсутствует или ограничен. Для немузыкального слуха прекраснейшая музыка не имеет никакого смысла, она для него не есть предмет, в котором обладатель музыкального уха может утвердить одну из духовных сил своего существа. Человек, не обладающий музыкальным слухом, не обладает чувством, развивающимся только под влиянием музыки [1]. В данном предмете он не может себя утверждать духовно, поскольку данный предмет не является его предметом. Моим предметом, предметом для меня может быть только предмет, обладающий доступным моему чувству смыслом. Ведь мы говорим о чувствах, которые, по словам Маркса, стали теоретиками, органами человеческого мозга, они имеют отношение к соответствующим предметам ради самих предметов, ради присущих им свойств, ради наслаждения ими. Эти предметы имеют особое назначение. Удовлетворяя определенные человеческие потребности, они обогащают духовные силы человека, ничего не теряя в своем количестве и качестве. Короче говоря, эти предметы — общественные, предназначенные для удовлетворения общественных потребностей, для развития общественного чувства. Если бы красота музыкального произведения ограничивалась чисто внешним звучанием, то не имело бы никакого смысла рассуждение о недоступности музыкального смысла немузыкальному уху. Вся суть в том и состоит, что музыкальное

---

[1] Иммануил Кант в «Антропологии с прагматической точки зрения» (1798) заметил: «Отсутствие музыкального слуха, в то время как чисто физический слух не поврежден, [т. е.] когда ухо воспринимает только звуки, а не тона... это трудно объяснимое уродство...» (*Иммануил Кант.* Сочинения в 6 томах, т. 6, стр. 393).

звучание выражает определенный смысл, который мы называем эстетическим. Без него нет музыки, нет искусства.

Маркс утверждал: смысл какого-нибудь предмета для меня простирается ровно настолько, насколько далеко идет мое чувство. Это свидетельствует о решающей зависимости развития чувства от соответствующего ему предмета и о полнейшей беспочвенности тезиса о независимости и самопроизвольности развития чувства. Ни о каком абсолютно независимом развитии чувства не может быть и речи. Из самого себя или за счет самого себя чувство не развивается. Внутреннее содержание чувства обусловливается предметом содержания. Разумеется, все это отнюдь не исключает творческой переработки, внутреннего освоения предметного содержания, но и в этом случае суть дела зависит не от произвола носителя эстетического чувства. Творческая переработка, являющаяся процессом сугубо внутренним, получает свой импульс от предметов внешнего мира и протекает по законам, берущим свое начало от внутренне присущей предмету меры. Таким образом, законы красоты, в духе которых протекает творческая деятельность, получают свое начало в предметах внешних.

В музыкальном «предмете», как в волшебной шкатулке, заключены несметные духовные богатства, которые, при известных условиях, могут стать достоянием каждого общественного индивида. Сказанное помогает уяснить понятие «опредмечения», имеющее весьма важный смысл и значение. Научная эстетика объясняет тайну зарождения и развития музыкального чувства, ускользающую от теорий, не разделяющих материалистического взгляда на историю.

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА

Анализ природы человеческого чувства подводит нас к проблеме его внутренней дифференциации. Говоря о музыкальном, поэтическом, хореографическом, театральном, кинематографическом чувстве, о чувстве колорита, рисунка, пластической формы и т. п., сами того не замечая, мы, по существу, констатируем наличие многообразной внутренней дифференциации эстетического чувства. Каждому из названных чувств в качестве предмета соответствует один из видов либо одна из сторон искусства: музыка, поэзия, хореография, театр, киноискусство, живопись, скульптура,

колорит, рисунок, пластические материалы и т. д. Однако было бы неправильно дифференциацию эстетического чувства ограничивать только видами искусства. Мы рассмотрели вопрос о чувстве природы, которое своим возникновением и развитием обязано не только и не столько искусству, сколько развитию материально-практической деятельности. Но и этим проблема дифференциации эстетического чувства не исчерпывается.

В одной из своих статей А. Твардовский анализирует роль «внешних чувств» в творческой деятельности И. Бунина, выдвигая на передний план обоняние.

«Поистине,— замечает А. Твардовский,— «внешние чувства» как средства проникновенного постижения чувственного мира у него были феноменальны от рождения, но еще и необычайно развиты с юных лет постоянным упражнением уже в чисто художнических целях...

Отличить запах росистого лопуха от запаха сырой травы — это дано далеко не каждому, кто и родился, и вырос, и жизнь прожил у этих лопухов и этой травы, но, услышав о таком различии, тотчас согласится, что оно точно и ему самому памятно.

О запахах в стихах и прозе Бунина стоило бы написать отдельно и подробно — они играют исключительную роль среди других его средств распознавания и живописания мира сущего, места и времени, социальной принадлежности и характера изображаемых людей...

Помимо густо наполняющих все его сочинения запахов, присущих временам года, деревенскому циклу полевых и иных работ, запахов, знакомых нам и по описаниям других классиков,— талого снега, весенней воды, цветов, травы, листвы, пашни, сена, хлебов, огородов и тому подобного,— Бунин слышит и запоминает еще множество запахов, свойственных, так сказать, историческому времени, эпохе...

Эта сторона бунинской выразительности, сообщающая всему, о чем рассказывает писатель, особую натуральность и приметность — во всех планах, от тонко лирического до едко саркастического,— прочно прижилась и развивается в нашей современной литературе — у самых разных по природе и таланту писателей.

Правда, можно было бы возразить, что Бунин не является тут первооткрывателем. Уже в восьмидесятых годах прошлого столетия Эдмон Гонкур сетует в «Дневнике» на то, что вслед за «глазом» и «ухом» в литературе появляет-

ся «нос» как средство постижения действительности. Он имеет в виду в первую очередь Золя с его «носом охотничьей собаки», принесшего в литературу «антиэстетические» запахи городского рынка и т. п. Однако бунинские «обонятельные» приемы выражения вполне независимы от французского натурализма и никогда не запечатлевают крайностей «неблагоухания».

К слову сказать, современная западная литература помимо прочих внешних чувств широко пользуется физиологическим «вкусом» (кажется, это пошло от М. Пруста). Хемингуэй, Ремарк, Генрих Бёль с утонченной детализацией фиксируют ощущения своих героев при разжевывании пищи, питье, курении. Но здесь уже можно говорить о некоторой замене чувств ощущениями. Бунину это чуждо...

О глубоком, пристальном, не из третьих рук полученном знании этой жизни (т. е. деревенской жизни.— *И. А.*) Буниным можно сказать примерно то же, что о его знании на слух, на нюх и на глаз всякого растения и цветения, заморозков и метелей, весенних распутиц и летних жаров. Таких подробностей, таких частностей народной жизни литература не касалась, полагая, может быть, их уже лежащими за пределами искусства» [1].

В связи с этим нельзя не вспомнить содержащиеся в романе «Луна и грош» Сомерсета Моэма размышления о тех, кто судит о познании красоты небрежно, опрометчиво.

«...Люди говорят о красоте беззаботно, они употребляют это слово так небрежно, что оно теряет свою силу, и предмет, который оно должно осмыслить, деля свое имя с тысячью пошлых понятий, оказывается лишенным своего величия... а очутившись лицом к лицу с Прекрасным, не умеют его распознать. Они стараются фальшивым пафосом прикрыть свои ничтожные мысли, и это притупляет их восприимчивость. Подобно шарлатану, фальсифицирующему тот подъем духа, который он некогда чувствовал в себе, они злоупотребляют своими душевными силами и утрачивают их» [2].

Некоторые исследователи до сих пор не учитывают того факта, что в ходе трудовой истории развивались и дифференцировались все человеческие органы чувств, совершен-

---

[1] *А. Твардовский.* О Бунине. «Новый мир», 1965, № 7, стр. 226, 227, 228.

[2] *Сомерсет Моэм.* Луна и грош. М., Гослитиздат, 1960, стр. 137.

ствовалась творческая деятельность сознания. Дифференциация сопровождалась специализацией, чувства приобретали возрастающую способность более глубокого познания соответствующих предметов. Специализация отдельных органов имеет место и у животных, но у человека она идет неизмеримо дальше по пути качественно новых изменений.

Мы уже видели, что ухо как орган слуха возникло несравненно раньше, нежели музыкальное ухо. Музыкальный слух возникает и развивается под влиянием развития музыки. До возникновения музыки не могло быть и речи о музыкальном слухе. Однако и в этом случае нельзя рассуждать по принципу: что раньше — музыка или музыкальный слух? Музыка так же стара и так же молода, как и музыкальное чувство. Их следует считать ровесниками. Немузыкальный слух предшествует музыкальному чувству, которое развилось под влиянием соответствующего ему предмета. У жителей Малайского полуострова и Новой Гвинеи на стадии неолита (в конце прошлого века) существовало «очень немелодичное пение», которое сопровождалось игрой на весьма примитивных инструментах, производивших, по словам Миклухо-Маклая, «ушераздирающие» звуки. Штейнен, характеризуя музыку бразильских индейцев, живших, как и папуасы, на стадии неолита, замечает, что ей свойственна резкая ритмичность, однообразие и полное отсутствие гармонии. У племени бороро в восьмидесятые годы XIX века были распространены трещотки, они издавали зловещий, ноющий звук. Во время похоронной церемонии звуки трещоток, погремушек, барабана и незатейливой флейты сливались в «ужасающую какофонию». При господстве грубых, производящих «ушераздирающие» звуки инструментов человеческий слух не мог не развивать склонность к резким, пронзительным, свистящим и завывающим звукам.

Как это ни парадоксально, наиболее ранняя вокальная и инструментальная «музыка» лишена музыкальности в ее современном значении. Мелодия и гармония не возникли сразу, они явились плодом долгих, измеряемых тысячелетиями творческих усилий человека. Тем же периодом следует измерять «возраст» чувства мелодии (благозвучия) и гармонии (соразмерность, созвучность), знаменующих начало развития музыки как искусства.

Дифференциация и специализация человеческих органов чувств привели к тому, что зрение, слух, обоняние,

вкус и осязание, выполнявшие вначале чисто физические функции, обрели впоследствии дополнительную роль. Эта своеобразная «надстройка» над физическими чувствами неизмеримо усложнила их задачу, обогатила их внутреннее содержание, сделала их своеобразными теоретиками. Мы уже говорили: чувство нельзя сводить к ощущению. Его нельзя сводить и к началу рациональному.

В отличие от чисто рационального, головного осмысления предмета чувство связано с переживанием человеком своего отношения к тому, что он сознает или делает: к явлениям природы и общественной жизни, к другим людям и их поступкам, к самому себе и к своим действиям. Радость и печаль, любовь и ненависть принимают самые разнообразные формы выражения у человека.

Порожденные тысячелетиями развития мировой культуры, здоровые, социально полезные чувства не только обогащают духовный мир людей, но и вдохновляют их, проявляются в действиях и поступках. Так, чувство долга, любовь к Родине вызывают к жизни духовные силы человека, воплощаются в его творческом труде, в боевых подвигах. Могучая сила заложена и в эстетическом чувстве. Белинский видел в нем основу добра, основу нравственности, одно из условий человеческого достоинства.

Эстетическое чувство, чувство изящного — один из первейших элементов человечности. Истинный смысл эстетического воспитания, которому советское общество придает такое большое значение, заключается в воспитании человеческого в человеке, в преодолении грубости, черствости, жестокости, двуличия, которые на протяжении тысячелетий «воспитывала» частнособственническая цивилизация. Коммунистическая цивилизация, представляющая истинное царство свободы, кладет предел зоологическим пережиткам, очищает человека от порожденных капитализмом скверны и грязи.

История эстетической мысли свидетельствует: только тот чувствует человечески, кто понимает свое чувство и сознает его; дух, чувство могут долгое время находиться в неразвитом состоянии; чувство изящного развивается в самом человеке образцами изящного. Важно не то, как оценивает человек свое чувство, а то, как его оценивает общество; человек — член общества, сын своего времени, воспитанник истории; его образ чувствования и мышления изменяется в связи с историческим изменением общества.

Г Л А В А 3

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС

*

ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ

Вопрос об эстетическом вкусе, тесно связанный с нашей повседневностью, с проблемами художественного творчества, мастерства, эстетической теории и практики, приобрел в наше время дискуссионный характер. Ему посвящаются статьи, брошюры и соответствующие разделы в словарях и книгах по эстетике.

Вопреки известной формуле, принадлежащей английскому философу XVIII века Юму,— «о вкусах не спорят», у нас о вкусах спорят, и спорят весьма оживленно. Это можно только приветствовать. Ведь если в результате столкновения вкусов обнаруживается существенное различие эстетических критериев или даже миросозерцаний, спор может приобрести принципиальный и плодотворный характер. Но если спорят на темы гастрономические, то такой спор будет иметь совсем иной смысл. Действительную основу подобного спора составляют физиологические вкусы и пристрастия. Другое дело споры эстетические, имеющие по самой своей сущности совершенно иной смысл.

Еще Кант считал необходимым отметить существенное различие между вкусом чувственным (физиологическим) и вкусом эстетическим. Первый связан с личным чувством и ограничивается отдельным субъектом, определяет то, что

вкусно или не вкусно для языка, неба и гортани данного субъекта. В этом смысле вкус представляет «личную собственность» каждого. Иное дело вкус эстетический. Разумеется, и он индивидуален. Однако здесь мы вступаем в сферу, имеющую социальный характер. Эстетический вкус связан не только с качествами воспринимаемых предметов, но и своеобразием воспринимающего, познающего, оценивающего их чувства. И результат этого познания, восприятия — тонкие, сложные эмоции, особое душевное состояние, эстетическое наслаждение. Ш. Монтескье в сочинении «Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства» рассматривает — может быть, слишком рационалистически — вкус как разновидность ума и определяет его как способность чутко и быстро определять меру удовольствия. Вкус — мерило удовольствия.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА НЕ ПРОТИВОРЕЧИТ НАУЧНОЙ

Истинным суждением эстетического вкуса следует считать такое, которое объективно определяет эстетические достоинства и недостатки предмета. В этом смысле истинное суждение эстетического вкуса принципиально не отличается от научного суждения. То и другое имеют целью истинное познание. Об эстетическом познании можно сказать: чем оно вернее отражает смысл и содержание предмета, тем оно ближе к познанию научному. Во всяком случае, нет никаких оснований для противопоставления одного другому.

Эстетическая оценка, если она не является поверхностной, произвольной, предполагает проникновение в сущность предмета, предполагает сравнение, анализ и вывод, которым, собственно говоря, мы и придаем значение действительной оценки. Это тем более так, что некоторые объекты эстетического суждения являются весьма сложными по форме и содержанию, требующими серьезного и вдумчивого, нередко длительного изучения. Высказать мгновенную оценку нового для нас романа, симфонии, балета, кинофильма и т. п. иногда не представляется возможным потому, что для прочтения, прослушивания, просмотра и осмысления подобных произведений требуются часы, а то и дни, на протяжении которых мы размышляем, анализи-

руем, определяем наше отношение к форме и содержанию. Процессы восприятия неотделимы от размышления. Чувственное восприятие, тесно связанное с деятельностью разума, конечно же не является пассивным отражением действительности. И нелегко сказать, что здесь преобладает: непосредственное чувство над опосредующей деятельностью мышления или наоборот. Несомненно одно: то и другое взаимосвязаны и дополняют друг друга.

СУБЪЕКТИВИЗМ В ПОНИМАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА

Что же нам предлагают некоторые исследователи эстетического вкуса? Одни из них видят своеобразие эстетической оценки в противопоставлении ее оценке научной, приписывая первой способность непосредственного, а второй — опосредствованного познания. Получается, что оценка научная — результат пристального изучения, вкусовая же оценка — непосредственна. Формой выражения эстетической оценки является «нравится» или же «не нравится» [1].

Здесь перед нами стереотипное повторение точки зрения современных западных субъективистов и их философских предшественников. Представители немецкого классического идеализма еще в XVIII веке считали суждение вкуса чисто субъективным и не зависящим от понятия, т. е. от познающего разума. На этом основании они отвергали объективную основу вкуса, заявляя: никакой объективный принцип вкуса невозможен.

Еще Гегель свыше 150 лет назад в своей «Эстетике» показал полную несостоятельность попыток судить о прекрасном и непрекрасном с точки зрения формулы: «мне нравится» или «мне не нравится». Белинский такой род суждения называл невежественным и требовал основывать суждение вкуса на науке изящного, т. е. на истинном знании законов прекрасного.

В статье «Речь о критике» он заметил, что нельзя ни-

[1] См. *В. Разумный.* О хорошем художественном вкусе. М., Госполитиздат, 1961, стр. 15 и др. Концепция этой брошюры перенесена в «Краткий словарь по эстетике». М., Госполитиздат, 1964, стр. 29.

чего утверждать или отрицать на основании личного произвола. Выражения «мне нравится, мне не нравится» могут иметь свой вес, когда дело идет о кушанье, винах, рысаках, гончих собаках и т. п.; но когда речь идет об искусстве, нравственности и т. д., всякое «я», которое судит самовольно, основываясь только на своем чувстве или мнении, напоминает собой несчастного в доме умалишенных. Подлинное чувство изящного, эстетический вкус развиваются, формируются теорией изящного. Как видим, для Белинского эстетический вкус был неотделим от способности научного суждения.

Всякое серьезное эстетическое суждение или эстетическая оценка всегда связаны с проникновением в идейный смысл произведения; их нельзя противопоставлять оценке научно-теоретической. Произведение искусства, в создании которого наряду с чувством деятельное участие принимает творческая мысль, нельзя и понять без участия мыслительной деятельности. Одного этого достаточно, чтобы стало ясно, почему критика и эстетическая теория относятся к науке.

Однако некоторые наши исследователи подымают на щит заплесневелые субъективно-идеалистические формулы и выдают их за новейшие открытия эстетической теории. Это противопоставление вкусов и научных оценок, как мы убедились, идет не от марксизма, а от кантианства. Поскольку эстетика есть наука, постольку эстетическое суждение по логике вещей должно быть научным. Иное дело кантовская эстетика, рассматривающая суждение вкуса как суждение, не имеющее отношения к познанию и, следовательно, не относящееся к научному мышлению. Решительно отрицая способность эстетического суждения быть научным, Кант пришел к отрицанию эстетики как науки. Несостоятельность позиции Канта очевидна. Если эстетическая оценка выражает наше отношение к предмету, это значит она выражает и наше осознание предмета. Даже элементарные суждения в духе «нравится», «не нравится» не являются чисто субъективными, поскольку в них выражено наше положительное или отрицательное отношение к определенному явлению.

Достоинства критики как системы эстетических суждений определяются тем, соответствует ли она сущности предметов, которые являются объектом анализа и оценки.

ЕДИНСТВО НЕПОСРЕДСТВЕННОГО И ОПОСРЕДОВАННОГО В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СУЖДЕНИИ

Итак, возможна ли непосредственная, мгновенная эстетическая оценка? Конечно, возможна, если иметь в виду, что за так называемой мгновенностью суждения скрыт опыт поколений, отточивший и изощривший эстетическую способность. Но суть дела в том, что эстетическая оценка отнюдь не сводится к одному лишь непосредственному (чувственному) восприятию или ощущению. Эмоция неотделима от разума. Думать иначе — значит упускать из виду, что к нашему переживанию, чувству, например, «к нашему глазу присоединяются не только еще другие чувства, но и деятельность нашего мышления» [1].

Очень важно не упускать из виду, что восприятие, это непосредственное проявление чувственности, соединяется с анализирующей и синтезирующей деятельностью сознания. Здесь уместно вспомнить мысль Маркса о чувствах, ставших теоретиками. Эстетическая оценка не бездумна, ее нельзя рассматривать как абсолютно непосредственную, автономную по отношению к мышлению. Тот, кто полагает, что слова «нравится», «не нравится» выражают специфику эстетической оценки в отличие от оценки научной, не видит того, что ясно видел уже Добролюбов: эстетическое наслаждение не ограничивается сферой чистых эмоций, это, вместе с тем, область умственного наслаждения.

СТАРЫЕ И НОВЫЕ СПОРЫ О ПРИРОДЕ ВКУСА

На протяжении нескольких столетий сторонники различных направлений в искусстве, философии и науке спорили о том, является ли эстетический вкус врожденным или благоприобретенным, рациональным или бессознательным. В защиту идеи врожденного эстетического вкуса приводились весьма своеобразные доводы, начиная с рассуждений о благородном по крови, рождению и общественному положению дворянстве, будто бы являющемся извечным носителем истинного вкуса, и кончая теорией биологической общности эстетических способностей у человека и животного. Представители классицизма, следуя за фран-

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 20, стр. 554.

цузским философом Декартом (1596—1650), питали недоверие к познавательной роли чувства и высшим судьей считали разум. На рационалистической основе они строили всю эстетическую теорию.

Сенсуализм — учение, признававшее ощущение единственным источником познания,— в противоположность классицизму, отдавал пальму первенства чувству. Фрейдизм, бергсонианство и всевозможные модернистские направления вовсе отвергают связь эстетического и рационального, выдвинув на передний план бессознательное, интуитивное как единственное средство постижения тайн сверхчувственного.

Несостоятельность, антинаучность подобных теорий вскрыта диалектическим материализмом, объяснившим действительную природу эстетической способности человека. Марксистской эстетике — и в этом одна из ее величайших заслуг — удалось преодолеть рационалистские и сенсуалистические крайности, не говоря уж о мистически-иррациональных идеях декаданса; она сумела гармонически объединить интеллектуальное и эмоциональное начала, выявить всю сложность природы художественного вкуса, его связь с историей трудовой деятельности человека.

Пропагандируемое ныне некоторыми эстетиками противопоставление научной и эстетической оценок, как опосредствованной и непосредственной, рациональной и эмоциональной, объективной и субъективной, представляет собой запоздалый отголосок старых метафизических споров XVII, XVIII и XIX веков. В самом деле, если бы непосредственное, мгновенное восприятие было способно раскрыть сущность явления, тогда не нужна была бы никакая наука, никакая эстетическая теория.

Тенденция к обособлению и противопоставлению эмоциональной и рациональной оценок ведет к подмене научной эстетики произволом. Подобная тенденция не может способствовать выработке научного мировоззрения и соответствующих ему здоровых эстетических вкусов.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС — КАТЕГОРИЯ СОЦИАЛЬНАЯ

Эстетический вкус не может проявляться вне времени и пространства. Говоря о воспитании вкуса, мы имеем в виду не вкус вообще, а вполне определенные взгляды,

эстетические симпатии и антипатии, соответствующие духу нашего времени, научно-революционному мировоззрению. В системе суждений, соответствующих определенному эстетическому вкусу, находит свое выражение одна из существенно важных сторон духовной культуры человека. По характеру вкуса в известной мере можно судить, порождением какого духовного мира он является, интересам какой среды он всего более соответствует.

ПРАВОМЕРНА ЛИ БОРЬБА С ЧУЖДЫМИ НАМ ВКУСАМИ

Среди рекомендаций, касающихся хорошего вкуса, встречаются и такие: мы должны с уважением относиться к чужим вкусам, борьба вкусов должна протекать мирно, в виде соревнования, свободной пропаганды, уважения чужих точек зрения [1].

Нечто подобное применительно к направлениям и школам искусства проповедовал Ипполит Тэн в своей книге «Философия искусства». Если верить этому французскому буржуазному ученому, его «бескорыстная» эстетика симпатизирует всем формам искусства и всем школам; у нее нет пристрастий, она объективна, как физика, как ботаника, для которой и лавр, и сосна, и береза суть деревья. Мы уже говорили о том, насколько в действительности был «беспристрастен» этот автор...

В отличие от буржуазных ученых, мы не собираемся маскировать христианско-либеральными и абстрактно-гуманными фразами своих симпатий и антипатий. Мы не собираемся упускать из виду того несомненного факта, что вкусы бывают разные: передовые и отсталые, развитые и неразвитые, хорошие и плохие, утонченные и грубые, здоровые и извращенные, истинные и ложные. И если мы наблюдаем вкусы, враждебные человечеству, извращенные или примитивные, почему, спрашивается, мы должны относиться к ним с уважением и благоприятствовать их «свободной» пропаганде? Не является ли всеядность и безразличие синонимом безвкусицы? Это — во-первых. А во-вторых: если наши идейные противники ведут против нас наступление, проповедь «непротивления» более чем неуместна.

[1] См. сб. «Эстетика поведения». М., «Искусство», 1963, статья Н. Акимова «О хороших манерах», стр. 35, 38.

Поскольку наши эстетические вкусы соответствуют определенному направлению и мы решительно убеждены в их истинности и если к тому же они нам дороже всего на свете, разве можем мы не отстаивать их и одновременно не противоборствовать вредным вкусам и убеждениям?

Если наши эстетические вкусы опираются на художественный реализм, а наши оппоненты объявляют его иллюзией, в лучшем случае чем-то неопределенным, устаревшим, «безбрежным», можем ли мы безразлично к этому относиться? Уважительное отношение к чуждым нам вкусам и убеждениям может означать лишь отход от наших собственных вкусов и убеждений и в конечном счете капитуляцию перед идеологической реакцией и мещанством.

ВОСПИТАНИЕ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА НЕОТДЕЛИМО ОТ ВОСПИТАНИЯ НОВЫХ ВКУСОВ

А. В. Луначарским высказана глубокая мысль о том, что искусство, являющееся воспитателем новых, здоровых вкусов, ломает то, что оно считает пороком, возвеличивает то, что считает добродетелью, поэтому является в полном смысле слова учителем жизни.

Подлинному художественному вкусу глубоко чужды формальные ухищрения декадентства, «красивости», рассчитанные на мещанина, и т. п. Подлинный вкус — это стремление к высокой человечности, красоте, духовному здоровью.

В воспоминаниях о Ленине Луначарский сообщает, что вкусы Ильича были очень определенны. Он любил русских классиков, любил реализм в литературе, в живописи и т. д. Он не любил декадентское искусство. Клара Цеткин записала слова В. И. Ленина: «Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения... Я не испытываю от них никакой радости» [1].

Декадентские «идеи», мещанские вкусы, распространяемые буржуазным Западом, весьма живучи, и с ними надо бороться.

В дискуссии о языке художественной литературы, проходившей в конце 1965 года, писатели говорили об опас-

---

[1] «В. И. Ленин о культуре и искусстве», стр. 520.

ности проникновения мещанских вкусов в стилистику, о книгах, распространяющих мещанские нормы этики и эстетики. Подчеркивалось, что отличительными особенностями современной мещанской стилистики, проникающей в советскую литературу, являются стремление возможно пестрей разукрасить текст бантиками и цветочками банальных словесных оборотов, витиеватая фраза, ничего не выражающая и не изображающая. Чтобы замаскировать шаблон и пустоту, мнимые новаторы прибегают к словесной игре, пускают в ход фразы, густо насыщенные непонятными профессиональными терминами, и натуралистический, мнимо значительный, а на самом деле пустой, диалог и т. п.[1].

По поводу этих литературных гримас сатирически-едко и весьма справедливо сказано в статье одного критика: «Активная сопричастность радостям и тревогам своего времени, одержимость его болями, заботами и страстями, внутренняя потребность говорить, вдохновляясь самыми передовыми коммунистическими идеалами эпохи,— думается, именно эти качества и черты являются решающими, когда мы, споря о творчестве того или иного художника, задаем себе вопрос: современно — несовременно? Отсутствие этих качеств невозможно восполнить ни ультрановаторскими ухищрениями стиля, ни лихими лексическими подтасовками, ни конъюнктурной отвагой, худшим из эрзацев подлинной гражданственности. Нужно ли при этом добавлять, что убожество содержания никогда еще не сулило художественных открытий. Ни во времена изобретения пороха, ни, тем более, сегодня» [2].

На одном из совещаний деятелей искусства Е. В. Вучетич хорошо сказал о том, что наш долг перед наследниками и будущими поколениями «беспощадно отвергать все то, что тлетворно... что может разоружить человека перед сложнейшими катаклизмами современности» [3].

Да, мы не можем, не имеем права терпимо относиться к тому, что несет на себе печать эстетства, мещанской ограниченности, нравственного распада и оказывает тлетворное влияние на молодежь.

Эстетический вкус — это категория идеологическая. В

[1] См. «Литературная газета», 1965, 25 ноября, № 140, стр. 3.

[2] См. *Ф. Овчаренко.* Не казаться, а быть. «Молодая гвардия», 1968, № 11, стр. 281.

[3] «Огонек», 1969, № 6, стр. 29.

столкновении эстетических вкусов находит выражение характерная для нашего времени идеологическая борьба. Мы боремся не только с проявлениями реакционного буржуазного модернизма, который, по словам Льюиса Мимфорда, автора книги «Искусство и техника» (Штутгарт, 1959), характеризует «эстетических дегенератов», но и с мещанской вульгарной вкусовщиной, блатным жаргоном, выдаваемым за «новый стиль», грубостью, примитивизмом, которые по самой своей природе чужды здоровым эстетическим вкусам, высоким и благородным принципам коммунистической нравственности.

Если история частнособственнической цивилизации не могла не развивать в людях страсть к наживе, уродуя и извращая человеческую природу, то коммунистическая цивилизация объявляет решительную и непримиримую борьбу низким, грубым, уродливым наклонностям, очищает человека от скверны и грязи собственнических пережитков, культивирует подлинные человеческие чувства. А это значит, что мы должны прежде всего положить предел «началам», искажающим человеческое в человеке. Мы призваны возвысить и облагородить в человеке человеческое, сформировать прекрасного человека, обладающего здоровым и совершенным эстетическим чувством.

Коммунистическое общество стремится не только развить в каждом чувство прекрасного, но и обеспечить реальную возможность действительного удовлетворения потребности в прекрасном. Развитие чувства прекрасного является одним из стимулов формирования прекрасного человека.

Газета «Правда» в передовой статье «Чувство прекрасного» (как знаменателен факт появления такой передовой в центральном органе партии!) писала: «Свидание с прекрасным! Кому из нас не знакомы волнующие и светлые чувства, возникающие каждый раз, когда мы открываем томик Пушкина или слушаем концерт Чайковского, как зачарованные останавливаемся в картинной галерее перед полотнами Репина и Сурикова или на улицах наших городов любуемся архитектурными ансамблями... В нашей стране, где Коммунистическая партия впервые в мире провозгласила лозунг «Искусство принадлежит народу», стремление к прекрасному стало потребностью миллионов» [1].

---

[1] «Правда», 1970, 18 января, № 18.

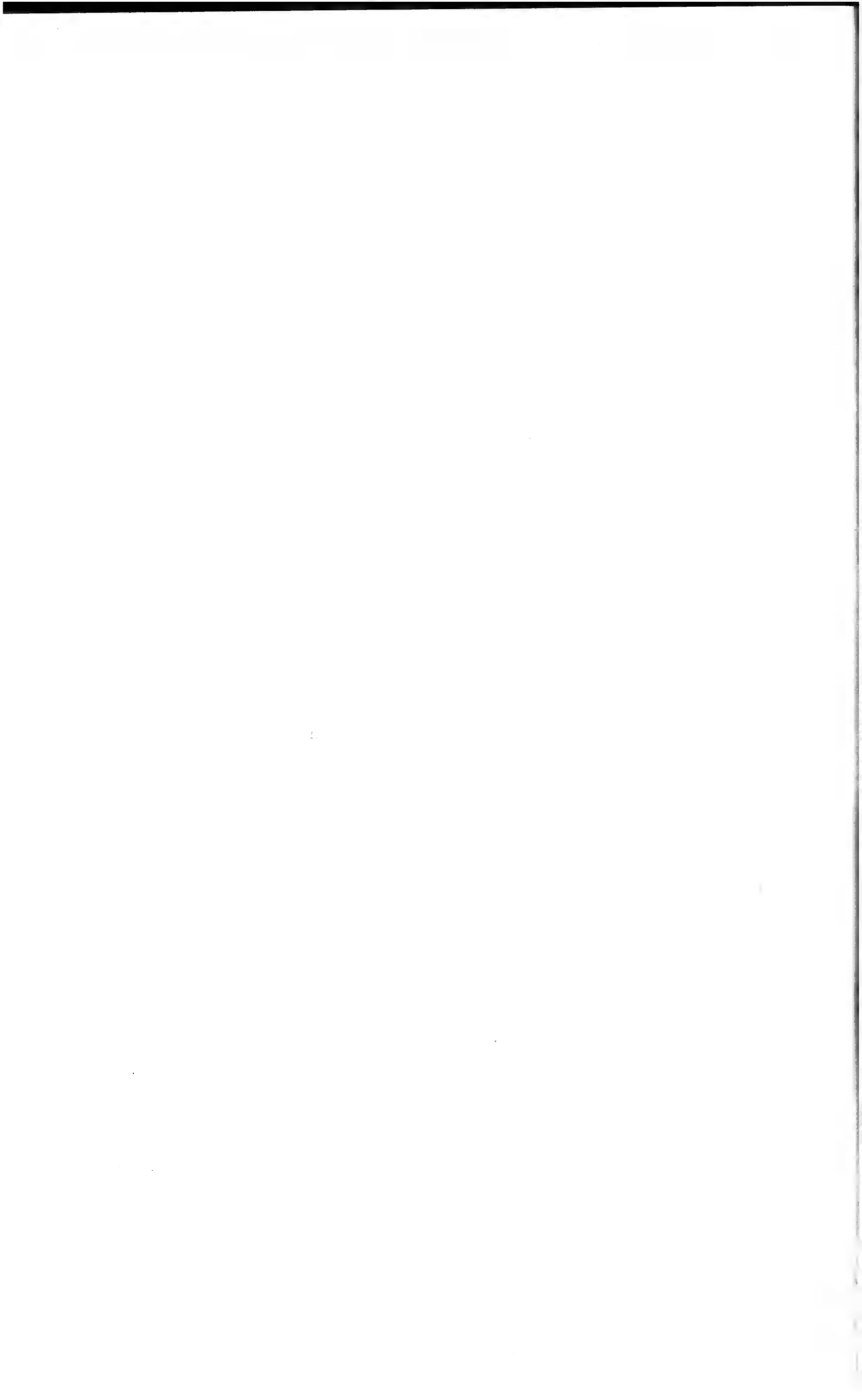
Воспитание здорового эстетического вкуса, любви к высокому и прекрасному рождает активную ненависть к безобразному, пошлому, низменному, укрепляет моральные качества людей, их решимость преодолевать зло, создавать достойные человека условия жизни.

Художественный вкус не есть внешнее украшение личности, он формируется в процессе всей жизни человека, он связан с его отношением к действительности, к людям, к природе. Радость и печаль, любовь и ненависть принимают разнообразные формы выражения. Чувства являются необходимым условием богатства духовной жизни, ее интенсивности и значительности. Белинский видел в эстетическом чувстве основу добра, основу нравственности, одно из условий человеческого достоинства.

Чувства не только обогащают духовный мир человека, но и вдохновляют его, проявляются в его действиях, поступках. Чувство дома, любовь к Родине вызывают к жизни могучие силы, воплощаются в творческом труде, в боевых подвигах. Лучшие произведения искусства воспитывают в человеке чувства добрые и прекрасные. Этим и определяется неоценимая роль искусства в духовном воспитании народа.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПРЕКРАСНОЕ



Г Л А В А 1

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ПРАКТИЧЕСКОЕ

*

ИСКУССТВО И КРАСОТА

Истинное искусство и прекрасное неотделимы друг от друга. Искусство — область прекрасного. Это неоспоримо. Но сущность искусства не только в красоте. Оно отражает и прекрасное и непрекрасное. Чтобы объяснить соотношение искусства и прекрасного, необходимо ответить на вопрос: что такое искусство?

Прежде всего следует заметить, что термин «искусство» имеет несколько значений.

В общежитии принято называть искусством всякое мастерство, совершенное выполнение работы. «Искусник» — так называют в народе мастера, отлично знающего «секреты» своего ремесла. Но ремесло, хотя на его основе в античном мире выросло великое искусство ваяния, мы не отождествляем с искусством. С понятием искусства связывают нечто гораздо более высокое, совершенное, отмеченное творческой оригинальностью. Тут мы подошли к очень сложному вопросу — об эстетическом и практическом.

В каждой области человеческой деятельности существует такая степень овладения трудовыми навыками, такое умение их практически применять, которые принято называть искусством. Искусным или мастерским называют такое исполнение, которое наилучшим образом соответству-

ет определенной цели, замыслу и не нуждается в дополнениях, изменениях, исправлениях. В истинном произведении искусства нет ничего лишнего, ненужного, нарушающего внутреннюю гармонию частей, в нем, как говорится, все на месте, все хорошо, ничего нельзя убавить и ничего нельзя прибавить.

Иначе говоря, искусство — это умение достигать высокого качества, совершенства в той или иной области трудовой деятельности. Мы, например, говорим об искусстве резьбы по дереву, искусстве краснодеревщика, хирургическом искусстве, столярном искусстве, токарном искусстве и т. д., имея в виду разнообразные формы деятельности, каждая из которых отличается высокой степенью мастерства, совершенства.

В этом широком смысле слова всякое высокое качество исполнения, мастерство называют искусством, а всякое искусство — мастерством. Нетрудно видеть, что искусство и мастерство неотделимы друг от друга, не существуют друг без друга.

Человеку свойственно вносить эстетическое начало, красоту в самые разнообразные роды деятельности, ибо по своей натуре человек — художник. С мастерством, совершенством исполнения тесно связано и представление о красоте, доставляющей людям особую радость, именуемую эстетическим наслаждением.

Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности» справедливо замечает, что красота не составляет монополии искусства и может быть присуща как произведениям рук человеческих, так и предметам и явлениям природы. В каждой области человеческой деятельности, в материальном и духовном производстве мерилом оценки качества служит совершенство исполнения [1]. Это само по себе доказывает, что практическое нельзя рассматривать как некую обязательную противоположность эстетического, — чаще всего то и другое образуют внутреннее единство, существенно дополняя друг друга. Между тем в идеалистической эстетике понятие «эстетического» нередко трактуется как синоним практически бесцельного.

---

[1] О различии критериев эстетического и утилитарно-практического речь будет ниже.

КАНТ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ И ПРАКТИЧЕСКОМ

Противоположность полезного и прекрасного Кант видел, в частности, в том, что польза познается рассудком, а красота — созерцательной способностью. Кант изолировал друг от друга такие сферы нашей духовной жизни, которые в действительности образуют весьма сложное единство.

Общественная полезность прекрасного доказывается уже тем, что оно развивает в человеке одно из самых сложных и тонких чувств — эстетическое чувство, доставляет радость, духовное наслаждение, нравственно возвышает, облагораживает человека.

История материального и духовного производства показывает, что не эстетическая потребность вызвала к жизни потребность практическую, как утверждал в книге «Работа и ритм» немецкий экономист и историк народного хозяйства Карл Бюхер (1847—1930) [1], а, наоборот, практическим (в самом широком смысле слова) вызвано к жизни эстетическое; практическое было критерием меры совершенства произведений рук человеческих. Целесообразное, полезное, практически совершенное, несущее на себе печать хорошо продуманной идеи, строгого замысла, воспринималось и как прекрасное.

ПЛЕХАНОВ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ И ПРАКТИЧЕСКОМ. ПОЭТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО ПРИРОДЫ

Рассматривая вопрос о соотношении утилитарного и эстетического в человеческой деятельности, Плеханов подверг критике точку зрения К. Бюхера и справедливо заметил: исторически не эстетическое предшествует утилитарному, а, наоборот, утилитарное эстетическому.

Художественная обработка предметов природы и художественная деятельность человека вообще, как доказывает Плеханов, возникли и получили свое развитие только благодаря трудовой, материально-практической деятельности. Другими словами, художественное развитие нахо-

---

[1] «Без преувеличения можно сказать,— писал Карл Бюхер,— что не столько жизненные потребности, сколько страсть украшаться заставляет их (первобытные народы.— *И. А.*) выполнять целый ряд кропотливейших работ...» (*Карл Бюхер.* Работа и ритм. М., изд-во «Новая Москва», 1923, стр. 16—17).

дится в зависимости от материально-практического развития.

Выработанное историей трудовой деятельности эстетическое отношение к миру проявляется не только в том, что человек обнаруживает умение постигать природу, но и в том, что он ее воспроизводит, воссоздает теоретически и эстетически, т. е. в разуме и воображении. Начав с обожествления сил природы, человек, по мере развития производства и своих духовных способностей, научился господствовать над нею, понимать и воспевать ее красоту. Поэтическое восприятие природы, как и всякое другое человеческое чувство, возникло и развилось под влиянием труда. В этом смысле поэзия и все другие виды искусства могут рассматриваться как производное от материально-практической деятельности.

Но главное заключается для нас в том, чтобы выяснить специфические особенности искусства как художественного творчества, как отражения действительности в образах.

Прекрасное не составляет исключительной привилегии искусства. Однако в сфере искусства прекрасное имеет особый смысл и значение.

ПРЕКРАСНОЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КРИТЕРИЙ

В предметах практического назначения прекрасное — это важное, всегда желательное, но не всегда обязательное свойство. Иную роль играет прекрасное в искусстве. Здесь оно выступает как свойство, определяющее одну из высших, если не самую высшую цель художника. Прекрасное — один из основных критериев искусства.

Когда мы говорим: произведения истинного искусства всегда прекрасны,— мы подчеркиваем эстетическую природу искусства. О решающей роли прекрасного в искусстве еще Лессинг писал: необходимо, «чтобы название художественных произведений прилагалось лишь к тем из них, в которых художник является истинным художником и в которых красота была первой и последней его целью» [1].

Это значит, что в искусстве, нередко решающем большие социальные проблемы, по-настоящему достигает сво-

---

[1] *Г.-Э. Лессинг.* Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1957, стр. 427.

ей цели только истинно прекрасное. Искусство, если оно не стремится к художественному совершенству, к прекрасному, не в состоянии выполнить своего назначения и перестает быть искусством.

Это положение не раз истолковывалось в идеалистическом духе,— стоит вспомнить утверждение Канта о том, что искусство как прекрасное — «самоцельно» (имеет цель внутри самого себя). Подобное толкование, неверное по самому своему существу, направлено на отрыв искусства от общества.

Лессинг, хорошо понимавший социальную роль искусства, имел в виду совсем не то, что Кант. По Лессингу, искусство выполняет свое назначение только в том случае, если доставляет людям эстетическое наслаждение, а это возможно только благодаря прекрасному в искусстве.

Рассмотрение общих черт, свойственных произведениям искусства в широком и узком смысле слова, показывает, что практическое и эстетическое, при всем своем различии, не представляют абсолютных противоположностей. В жизни то и другое нередко находятся в тесном взаимопроникновении и взаимозависимости.

До сих пор мы говорили об искусстве и прекрасном безотносительно к источнику и сущности того и другого. Между тем вопросы об источнике прекрасного и сущности искусства имеют важнейшее значение.

Г Л А В А 2

ИСКУССТВО И ПРЕКРАСНОЕ

*

ДВЕ «ФОРМУЛЫ»

Различные определения искусства в истории эстетических учений сводятся к двум основным «формулам», которые соответствуют двум противоположным воззрениям на искусство и прекрасное — идеалистическому и материалистическому. Первая гласит: искусство — воспроизведение, отражение прекрасного. Согласно второй, искусство — прекрасное воспроизведение действительности. При кажущемся сходстве эти определения дают не только различные, но и противоположные ответы на вопросы об источнике и сущности искусства и прекрасного.

ПЕРВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА: ОТРАЖЕНИЕ ПРЕКРАСНОГО

Согласно первому определению, источником прекрасного в искусстве является только самодовлеющая красота объекта; искусство выступает как царство чистой объективности, как отражение объективной красоты. Иногда утверждают, что носителем такой красоты является не действительность, а абсолютный дух. Подобную точку зрения отстаивают представители объективного идеализма, от Платона до Гегеля и современных неогегельянцев. Платон считал, что высшая красота существует лишь за пре-

делами видимого мира. Это красота абсолютная, божественная. Искусство выражает прекрасное постольку, поскольку оно подражает божественно прекрасной идее. Художник — передатчик этой идеи.

Возникает естественный вопрос: существует ли искусство, в котором прекрасное сводится только к объекту, а творческая субъективность не играет никакой роли? История искусства не знает подобных примеров. Так называемое царство абсолютной красоты — призрак, наделенный божественными атрибутами.

По Гегелю, «красота в искусстве является красотой, порожденной и вновь порождаемой духом» [1].

Нетрудно понять, что в данном случае красота реальных предметов и явлений подменяется иллюзорной, сочиненной, фантастической красотой «божественного», «сверхчувственного» мира [2].

Определяя искусство как отражение прекрасного, а прекрасное как выражение объективной идеи, гегелевская эстетика превращает реальный объект в видимость объекта, реальную красоту — в видимость красоты; искусство из средства познания реального мира превращается в некое мистическое прозрение. Не удивительно, что такое искусство оказывается в одном ряду с религией.

Однако недостаточно показать несостоятельность идеалистического понимания прекрасного, необходимо еще объяснить, почему сторонники идеалистической эстетики, и среди них такой великий мыслитель, как Гегель, выдают за прекрасный объект призрачную идею и, по существу, сводят искусство к образному воплощению призрака.

Чтобы понять сложность вопроса, необходимо учесть всю глубину противоречия между метафизической системой и диалектическим методом Гегеля, необходимо также понять, что идеализм не есть просто «чепуха».

Если бы идеализм был просто вздором, чепухой, тогда все, что с ним связано, следовало бы отбросить с порога и не заниматься анализом концепций идеалистической эстетики. Дело, однако, обстоит куда сложнее. Ведь то, что

---

[1] *Гегель.* Соч., т. XII, стр. 2.

[2] Следует заметить, что, вопреки своему безоговорочному отрицанию прекрасного в природе, Кант и Гегель иногда весьма красноречиво говорят о красоте природы. Правда, это нисколько не меняет идеалистического существа их концепций.

Гегель называет красотой объективной идеи, на деле есть мистифицированная, искаженная красота объективного мира. Но, беря за исходное объективно прекрасное, идеалистическая эстетика пытается оторвать его от жизни, от реальных предметов; она превращает красоту в абстракцию, возводит в абсолют, обожествляет.

Совершив эту умозрительную операцию, идеалистическая эстетика приступает к «разработке» отдельных частей своей концепции. В итоге получается некая стройная, но совершенно оторванная от жизни теория. Из этого, однако, не следует, что гегелевская эстетика представляет собой всего-навсего только ложную систему.

Способ мышления Гегеля, как было отмечено Энгельсом, отличается огромным историческим чутьем. Оно проявляется и в гегелевских положениях, касающихся анализа произведений искусства, характеристики художественных школ и направлений, трактовки отдельных сторон художественного творчества. И если мы рассмотрим более пристально первое определение искусства, мы не сможем заявить, что оно от начала до конца ложно, несостоятельно.

Искусство отражает и объективно прекрасное — это не подлежит сомнению. Среди выдающихся русских и зарубежных художников слова, резца, кисти, сцены и т. п. нельзя назвать хотя бы одного, безразлично относившегося к прекрасному в действительности.

Ведь и великие сатирики — Свифт, Мольер, Гоголь, Салтыков-Щедрин, создавшие галерею типов, олицетворяющих безобразное, отвратительное, были в то же время пламенными защитниками прекрасного. Мы не ошибемся, если скажем, что истинное искусство всех времен и народов стремилось утверждать прекрасное. История знает эпохи, когда художники изображали по преимуществу прекрасное и весьма неохотно — безобразное. По словам Лессинга, греческие художники не изображали ничего, кроме красоты[1]. Художники эпохи Возрождения, а позднее представители классицизма, следовавшие образцам античности, были увлечены прекрасным. Искусство более поздних периодов также не прошло, как и в наши дни не проходит, мимо объективно прекрасного. Как видим, определение «искусство — изображение прекрасного» не лише-

---

[1] См. *Г.-Э. Лессинг.* Лаокоон. М., Изогиз, 1933, стр. 64.

но некоторых оснований. Однако эти основания недостаточны для того, чтобы считать данное определение правильным в целом. Даже если оставить на время в стороне совершаемую идеалистической эстетикой подмену объективно прекрасного призрачной красотой объективной идеи, то и в этом случае рассматриваемое определение нельзя признать целиком правильным.

ВТОРОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА: ПРЕКРАСНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Белинский, Чернышевский и Плеханов показали, что сфера искусства не ограничивается изображением прекрасного. Область искусства шире области прекрасного, если иметь в виду объекты изображения. Искусство изображает все, что представляет интерес для человека.

Но для выяснения сущности искусства недостаточно определить качественное содержание того или иного эстетического объекта. Какими бы совершенными свойствами ни обладал объект, он не определяет сам по себе качества своего собственного изображения, вопреки мнению некоторых теоретиков [1], невольно способствующих смягчению борьбы против серости и посредственности, поставщики которых охотно сваливают вину за свои неудачи на «специфику эстетического объекта».

Ссылки на прекрасные или безобразные объекты сами по себе ничего не говорят о художественном уровне их изображения. Известно, что Рафаэль и Тициан упорно и настойчиво искали прекрасные объекты, а Домье, Гойя, Гоголь, Бальзак, А. Островский, Щедрин, Л. Толстой, Чехов, Горький нередко изображали «свинцовые мерзости жизни», и это не мешало им быть превосходными художниками, поборниками прекрасного.

Какое бы важное значение ни имели эстетические объекты сами по себе, судьбу искусства определяют не только и не столько прекрасные объекты, сколько прекрасные художники. Иначе изображение одного и того же объекта было бы одинаково прекрасным у посредственного и великого художников. Известно, например, что Петра I пытались изображать десятки писателей, но его подлинно

[1] Например, А. И. Бурова, В. В. Ванслова и других.

художественный образ создали А. Пушкин в «Полтаве» и «Медном всаднике», А. Н. Толстой в романе «Петр I».

В искусстве всегда важно, что́ изображается, но еще важнее, как изображается. Независимо от того, является ли изображаемое по своей объективной сущности прекрасным или отвратительным, само изображение должно быть прекрасным, художественно совершенным и способствующим всей силой своей художественной логики утверждению прекрасного в жизни. Здесь понятия прекрасного и художественного по своему значению совпадают: прекрасное должно быть художественным, художественное должно быть прекрасным. Поскольку это так, мы приходим к выводу: искусство есть прекрасное воспроизведение действительности в образах. Данное определение, как мы полагаем, правильно характеризует сущность искусства, его природу, его место среди других форм общественного сознания.

На вопрос о том, что мы хотим видеть в искусстве, материалистическая эстетика может коротко ответить: прекрасное воспроизведение действительности. Мы боремся не за всякое искусство, мы боремся за прекрасное искусство. Эстетическое отношение искусства к действительности с этой точки зрения может быть охарактеризовано одним-единственным словом: прекрасное. И в этом случае понятия эстетического и прекрасного совпадают. В качестве определителя эстетических отношений искусства к действительности прекрасное обладает глубоким и сложным значением.

ПРЕКРАСНОЕ ОТРАЖЕНИЕ БЕЗОБРАЗНОГО

Прекрасно изображать действительность вовсе не значит одинаково относиться к добру и злу, положительному и отрицательному, низкому и высокому, прекрасному и безобразному. Эстетически, а стало быть, и нравственно безразличного искусства — если не говорить о пародиях на искусство— никогда не было и не может быть. Искусство как прекрасное воспроизведение жизни исключает безразличное, незаинтересованное или примирительное отношение к низкому, отвратительному, безобразному. Эстетически верное отношение художника к действительности предполагает глубокое проникновение в истинную сущ-

ность как прекрасного, так и безобразного и совершенную форму изображения того и другого. Такое глубокое познание действительности зависит не только от природного дарования художника, но и от его мировоззрения и метода, от его идейно-эстетической позиции. Изображение положительного, прекрасного в нашей действительности — одна из благороднейших задач советского искусства. Но в такой общей постановке вопроса еще не показан способ ее решения.

В определении искусства как отражения прекрасного, по существу, отсутствует характеристика эстетического отношения к действительности. Такая теория видит в искусстве только отражение, но игнорирует капитальнейший вопрос о том, каким должно быть искусство по своему качеству, по своей устремленности, по самому духу своему. Если же об искусстве говорят, что оно — прекрасное отражение действительности, то этим определяется самая важная и самая существенная его задача — быть живым, страстным, художественно совершенным отражением действительности. В таком определении схвачено не только то, что является предметом отражения, но и то, каким оно должно быть по своему эстетическому качеству. Искусство открывает перед художником всю жизнь, но лишает его одного — права изображать ее плохо, несовершенно или равнодушно. Плохое, художественно несовершенное отражение действительности оказывается вне пределов искусства.

Прекрасно изобразить явление действительности и изобразить прекрасное явление действительности — это не одно и то же. В первом случае определено качество художественного изображения, причем самое понятие «прекрасное изображение» включает в себя понятие правды, умение художника строго и сознательно различать эстетические объекты, видеть их смысл, характер, качество. Во втором случае определен предмет изображения — о нем сказано, что он прекрасен,— но не определены качества его изображения, подход художника, его мироощущение, его восприятие жизни, особенности его образного мышления. Далеко не каждое изображение прекрасного лица прекрасно. Художественные выставки, кинофильмы, театральные постановки, произведения литературы дают, увы, немало примеров отнюдь не прекрасного изображения прекрасных лиц, прекрасных героев.

В нашей эстетической теории и художественной практике с некоторых пор получил распространение термин «лакировка». Каждому ясно, что «лакировка», под которой подразумевается приукрашивание, необъективное изображение действительности, несовместима с принципами социалистического реализма. Но с ними несовместима и позиция тех писателей, которые — под видом борьбы против «лакировки» — старательно изображают героев нашего времени по преимуществу непривлекательными красками. На поверку оказывается, что эти «борцы» против «лакировки» не очень-то отличаются от сторонников «дегероизации», «дедраматизации» и тому подобной профанации искусства.

Конечно, буржуазным «учителям жизни», специализирующимся на очернении советской действительности, произведения, написанные в духе критиканства, дешевого скепсиса, доставляют немалое удовольствие, которое носит отнюдь не эстетический, а сугубо политический характер.

Категория прекрасного, как мы видим, имеет не только теоретическое, но и практически-политическое значение; с ней связано отношение искусства к действительности, решение актуального вопроса о герое нашего времени, о правдивом раскрытии его облика средствами искусства.

Наши идейные противники утверждают, будто научно-материалистическая эстетика игнорирует проблему прекрасного, не придает ей значения и т. п. На самом деле, именно марксистская эстетика стремится исследовать проблему прекрасного во всей ее широте и многогранности. Мы исходим при этом из убеждения, что «самая высшая сфера прекрасного — человеческое общество» [1].

Есть глубокая закономерность в том, что XXII съезд КПСС включил в новую Программу партии вопрос об эстетическом воспитании трудящихся. Где и когда идея прекрасного так полновластно входила в жизнь и становилась важнейшим элементом воспитания народа!

Рассматривая вопрос об искусстве и прекрасном, мы различаем прекрасное как эстетический предмет, т. е. прекрасное по своей объективной сущности, и прекрасное как художественное изображение.

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 218.

Эти два вида прекрасного нельзя отождествлять. В то время как прекрасное по своей объективной сущности представляет собою реальный предмет, явление или группу предметов и явлений, существующих или существовавших вне искусства и независимо от него, прекрасное как художественное изображение возникает только в результате творческой деятельности человека и предстает перед нами в качестве субъективного образа объективного мира.

Материалистическая эстетика всегда считала первоисточником прекрасного реальную жизнь, объективную действительность и в соответствии с этим убеждением ориентировала искусство на укрепление связи с жизнью, глубокое познание и правдивое изображение действительности. От Белинского до наших дней материалистическая эстетика определяет степень зрелости искусства тем, насколько прочны его связи с жизнью. В эпоху строительства коммунизма значение этой концепции еще более возросло.

ВОСПИТАНИЕ ПРЕКРАСНЫМ

Прекрасное в искусстве возникает как результат совершенного выражения жизненной правды. Оно дарит нам творческую радость, потому что мы становимся как бы соучастниками творческого воссоздания правды жизни. Прекрасное — это душа искусства, выражающего в совершенных формах закономерности и реальный облик явлений действительности. Эстетическое наслаждение, приводящее в движение самые заветные струны сердца,— это и глубокая эмоция, и мысль, вызванные совершенством, глубиной и правдивостью художественного раскрытия тех или иных сторон жизни.

Художественное произведение, объективно изображающее безобразное, доставляет эстетическое наслаждение не тем, что оно будто бы дает точный снимок безобразного, а тем, что глубоко и правдиво вскрывает его сущность, произносит ему беспощадный приговор, обнажает причины, порождающие уродство. Достаточно вспомнить образы Тартюфа, Яго, Тараса Скотинина, Фамусова, Скалозуба, Порфирия Головлева, Смердякова, Якова Островного, Грацианского — и мы видим: творя суд суровый, но праведный, искусство делает нас как бы соучастниками мо-

рального изничтожения зла, порока. Старинная формула «порок наказан, добродетель торжествует» отнюдь не банальная фраза, как думают некоторые. Если в произведениях народного творчества богатырь побеждает Змея-Горыныча, Иванушка — Кощея Бессмертного, Илья Муромец — Соловья-Разбойника и т. п., если в классическом и современном искусстве торжествует добродетель, все это означает победу добра над злом, справедливости над несправедливостью, света над тьмой, правды над ложью, прекрасного над безобразным. Наказанный, беспощадно разоблаченный порок — морально разгромленный, побежденный порок. Из этого, конечно, не следует, что для изничтожения угнездившихся в обществе пороков достаточно одного лишь их изображения. В статье о Мольере, касаясь этого вопроса, Бальзак замечает: «...если бы возможно было полностью исправить людей, заставив их стыдиться своих смешных черт, недостатков и пороков, какое совершенное общество основал бы этот великий законодатель. Он изгнал бы из обычаев своей нации вероломство, жаргон, двусмысленность, ревность — порой безрассудную, а чаще жестокую; постыдную любовь стариков, человеконенавистничество, кокетство, злословие, фатовство, неравные браки, низменную скупость, дух крючкотворства, продажность, распутство судей, тщеславие, побуждающее людей притворяться более значительными, чем они есть, невежественный эмпиризм врачей и смехотворные уловки мнимых святош. Такова вкратце картина пороков, с которыми сражался Мольер...» [1] Вместе с тем, было бы серьезным просчетом недооценивать могучее воспитательное, духовное воздействие искусства на общество.

Эстетическое наслаждение немного стоило бы, если бы произведения искусства не обогащали нас духовно, не возвышали идейно, не очищали нравственно. «Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли,

[1] *Оноре Бальзак*. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 15. М., Гослитиздат, 1955, стр. 207.

служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания» [1].

Теория и практика социалистического реализма, как известно, бескомпромиссны в отношении буржуазного декаданса, оскверняющего гуманные, светлые, благородные начала, эстетизирующего аморализм, жажду разрушения, безобразное, отвратительное.

Остановимся на двух-трех примерах.

Сюрреализм, являющийся одним из наиболее шумных течений современного декаданса, направляет свои усилия на принижение человека, на поругание всего рода человеческого и его стремления к высокому, светлому и прекрасному. Основное и главное в «методе» сюрреализма — придать наибольшую достоверность алогичному, бессмысленному, абсурдному, чтобы добиться угнетающего воздействия на психику человека.

Один из столпов американского сюрреализма, Алексис Кеннен, на полотне, названном «Воскресение плоти», изобразил несколько человеческих фигур, лишенных кожи и частично мускулатуры. Вследствие этого кости нижних и верхних конечностей, таза и грудной клетки выступают, как в скелете. Художник заставил полуободранные трупы совершать что-то похожее на танцевальные движения; он создал «сюжет», долженствующий поразить воображение невероятным, бессмысленным, отвратительным. Что владело сознанием автора этого полотна? Отвергнув принципы прекрасного, лежащие в основе традиций художественной классики, Алексис Кеннен подменил искусство апологией отвратительного, абсурдного, психически угнетающего.

Признанный лидер сюрреализма Сальвадор Дали нарисовал на фоне мертвенного пейзажа плоские карманные часы, мягкие, будто из теста,— одни свешиваются с ветки мертвого дерева, другие опоясывают шею отвратительного подобия человеческой головы. И это дикое, вымученное, уродливое «произведение» называется «Постоянством памяти». Помимо всего прочего, подобные «творения» еще и невыносимо скучны, однообразны в своей унылой, патологической символике.

Иррациональное, бредовое, отвратительное, мерзкое, говорящее о распаде сознания — вот что пытаются утвер-

---

[1] «Программа КПСС». М., Госполитиздат, 1961, стр. 131.

дить Сальвадор Дали и прочие выразители идей современной реакции.

Искусство, которое на протяжении столетий и даже тысячелетий было областью прекрасного, превращено логикой духовного крушения в свою противоположность — царство торжествующего и самодовольно-пошлого уродства.

Даже с точки зрения идеалистической эстетики, скажем платоновской и гегелевской, «произведения» сюрреалистов нельзя причислить к искусству. Они находятся за его пределами, за гранью прекрасного. Декаданс возводит в некую «эстетическую» систему глумление над прекрасным.

Сюрреализм, абстракционизм, ташизм и другие направления, порожденные декадансом, заставляют вспомнить старое, но вечно новое положение эстетики: нельзя безнаказанно нарушать законы и нормы прекрасного, искусство мстит за себя. Оно перестает быть самим собою, если его лишают возможности быть источником облагораживающего, возвышающего воздействия.

Для искусства мало быть только отражением прекрасного,— подлинное искусство начинается там, где само отражение становится прекрасным, где творчество является процессом создания и утверждения прекрасного.

Г Л А В А 3

ОБЪЕКТИВНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО

*

ПРИЗРАЧНОЕ ВСЕСИЛИЕ «Я»

В предыдущих разделах мы старались показать, что прекрасное отнюдь не есть эстетическая иллюзия, а есть объективное явление, воздействующее на содержание нашего духовного мира. Эстетические теории, основанные на предположении, будто красота объективно не существует,— это теории безжизненные. Сторонники этих теорий считают, что основу наших чувств и представлений составляет сознание отдельного индивида, что, следовательно, прекрасное есть результат духовной деятельности одного лишь «я», субъекта. По их мнению, звуки, краски, предметы, явления — словом, все, что мы относим к области объективно прекрасного,— есть порождение человеческого сознания, что вне субъекта нет и не может быть ни доброго, ни злого, ни светлого, ни темного, ни прекрасного, ни безобразного. Эстетические категории рассматриваются в отрыве от жизни, существование которой также ставится в зависимость от человеческого сознания.

«Я», по мнению субъективистов, само из себя творит мир со всеми его законами. Все существующее провозглашается порождением «я».

Кант вообще не рассматривал вопрос о прекрасном в действительности, поскольку, как он думал, объективно прекрасного нет, а есть только суждение вкуса, которому он придает чисто субъективное значение. Фихте также признавал единственным источником прекрасного субъек-

тивный дух, отрешенный от окружающего мира и независимый от него. Исходным пунктом своей эстетики и философии Фихте объявлял абсолютное «я», которое диктует свои законы искусству и прекрасному. Субъективность всемогуща, и она есть единственный принцип жизни, искусства, эстетики. С точки зрения фихтеанцев, все, что существует вокруг нас,— простая видимость. Из этих философских посылок следуют и соответствующие эстетические выводы. Влияние Фихте, в той или иной степени, заметно в построениях всех представителей новейшей субъективно-идеалистической эстетики — Т. Липпса, Б. Кроче, Д. Дьюи, Д. Сантаяны и других. По их мнению, прекрасное не существует объективно, оно всецело зависит от субъективного восприятия, порождается субъектом. Эстетику субъективизма, неизбежно влекущего за собой анархическое своеволие, игнорирование моральных и творческих норм, утверждают сторонники различных направлений современного модернизма: экзистенциализма, сюрреализма, абстракционизма, ташизма и т. д.

СУЩЕСТВУЕТ ЛИ В ПРИРОДЕ КРАСОТА?

В опубликованных за последние годы работах некоторые эстетики, ссылаясь на ранние философско-экономические рукописи Маркса, которые, кстати сказать, комментируются ими весьма своеобразно, отстаивают мысль о том, что прекрасное следует понимать как проявление не природных, а собственно человеческих качеств. Другими словами, предметы и явления природы прекрасны не сами по себе, не в силу своих, скажем, физических, биологических, химических и тому подобных свойств, а в силу того, что человек вносит в природные предметы и явления свою собственную — человеческую — сущность. Если верить этим утверждениям, человек, созерцая красоту природы, по существу, созерцает свою собственную красоту. Человеческое, принимаемое за природное, и составляет то, что авторы таких работ называют эстетическим качеством предметов и явлений. Наслаждение красотой природы с этой точки зрения оказывается... самонаслаждением человека. Непреобразованная природа прекрасна лишь постольку, поскольку она вовлекается в систему общественных отношений, получая именно от нее свое эстетическое со-

держание. В самой природе, не вовлеченной в систему общественных отношений, прекрасное отсутствует. С этой точки зрения дикая, не преобразованная человеком природа не заключает в себе красоты. Что же касается «дочеловеческих» форм прекрасного в природе, о которых так красноречиво писал Ч. Дарвин,— наши авторы об этом и слышать не желают. Эстетическое значение для человека, по их убеждению, может иметь только освоенная им природа, т. е. природа, в которую он внес свою собственную красоту.

Чтобы смягчить категоричность этого утверждения, сторонники излагаемой точки зрения говорят: «освоенная природа» не означает непосредственно преобразованной природы, освоить природу — значит сделать ее своей. Но что значит «сделать природу своей»? Существует множество сложных форм непосредственного и опосредствованного освоения природы, но сутью и основой их «всегда остается выражение человеческого в природном» [1].

Подобное истолкование «преобразования природы» насквозь умозрительно. Говоря о «преобразовании природы», Маркс имел в виду трудовое, материальное воздействие на природу. Вне такого воздействия говорить о преобразовании природы смешно.

Сторонники «очеловечивания» природы упускают, в частности, из виду, что трудовая деятельность до сих пор распространялась не на всю природу. Нельзя же серьезно говорить о преобразовании океана, Солнца, Луны посредством созерцания или глубокомысленных рассуждений на тему преобразования!

В книге В. Ванслова «Проблема прекрасного» имеется раздел, озаглавленный: «Природой или обществом рождено прекрасное?». Автор вполне серьезно утверждает, что эстетические качества природы являются не продуктом природы, а продуктом социальной истории. Автор забывает о том, что природа тоже имеет свою историю, подчиненную особым законам, отличающимся от законов движения общества. Но дело, конечно, не в этом. В. Ванслов всячески подчеркивает, что эстетическое является не природным свойством предмета, а социальным, что в его вещественности нет ни атома того, что называется красотой [2].

---

[1] См. *В. В. Ванслов.* Проблема прекрасного. М., Госполитиздат, 1957, стр. 53.

[2] См. там же, стр. 59.

ОТОЖДЕСТВЛЕНИЕ ЧУВСТВА С ПРЕДМЕТОМ

Корень ошибки здесь состоит в отождествлении эстетического чувства с эстетическим объектом. Поскольку, дескать, эстетическое чувство является социальным, человеческим, постольку и любой эстетический объект должен быть социальным, человеческим. Отсюда следует далеко идущий вывод: эстетический объект исторически не может появиться раньше эстетического чувства.

Появление эстетического объекта рассматривается, таким образом, в прямой зависимости от возникновения соответствующего чувства. В этом случае допускается не одна, а несколько ошибок. Во-первых, забывают, что понятие эстетического объекта нередко имеет значение собирательное, обобщающее. Во-вторых, среди бесконечного многообразия эстетических объектов имеются такие, которые созданы человеком под влиянием развившегося эстетического чувства, но ведь имеются и такие, которые возникли задолго до появления человека и существуют на протяжении таких периодов, длительность которых многократно превосходит всю историю человеческого общества. История человека от первобытного стада до нашего времени укладывается примерно в один миллион лет, тогда как история земли измеряется миллиардами лет. Совершенно очевидно, что красота органической и неорганической природы возникла на миллионы и миллиарды лет раньше, нежели возник человек, у которого под влиянием длительной трудовой деятельности зародились и развились эстетические чувства, понятия, вкусы и потребности. Только наивное представление может мириться с мыслью, будто прекрасное в природе создано в результате так называемого «одухотворения».

В. Ванслов утверждает: людям только кажется, что красота предмета порождена его природными свойствами, на самом деле она есть результат очеловечения природы. Тех, кто признает красоту природных предметов порождением природы, В. Ванслов называет сторонниками эстетического фетишизма, обожествляющими природу, принимающими иллюзию за действительность.

О ЕСТЕСТВЕННОМ КРИТЕРИИ КРАСОТЫ

По убеждению Ванслова, «в природе нет и не может быть естественного критерия красоты». Если верить В. Ванслову, прекрасное не есть природное по своей сущности и происхождению явление.

По Ванслову, красота во всех случаях духовна, внематериальна, не природна.

Мы знаем, что еще Дидро, Лессинг, Белинский, Чернышевский, Добролюбов и другие представители домарксистской материалистической эстетики видели источник прекрасного только там, где он и может быть: в объективном мире — в природе и общественной жизни. Никому из них в голову не могло прийти, что красота природных предметов, скажем моря, солнца, гор, долин, лесов, цветов и т. п., не является природной, материальной, что она привносится в природу человеком, что в вещественности природных предметов нет ни грана, ни атома того, что называется красотой.

В сущности, сторонники очеловечения природы навязывают ей общественное содержание идеалов тех или иных классов, эпох, стран и национальностей и, по существу, приходят к наделению природы вульгарно понятой социальностью.

Марксизм не подвергает сомнению взгляд, согласно которому прекрасное в природе материально, вещественно.

Парадоксально, но факт: Ванслов и его сторонники выступают в роли защитников «украшенной природы», идеал которой двести с лишним лет назад прославляли сторонники классицизма.

Материалисты всегда считали, что первоисточником прекрасного является природа, объективный мир и что изображать его нужно таким, каков он есть на самом деле, т. е. без приукрашивания. Теория «одухотворения» — поистине типичный образец... «лакировки», сработанный в соответствии с принципами идеализма.

О КРАСОТЕ ПРИРОДЫ ПРЕОБРАЗОВАННОЙ И НЕПРЕОБРАЗОВАННОЙ

Дикая природа не раз заставляла почтительно умолкать утонченных ценителей прекрасного, воображение которых было захвачено такими неожиданными, такими многообразными формами проявления красоты, перед которыми искусственно создаваемая красота во многих случаях меркнет, как свеча перед солнцем.

Нельзя забывать и того, что красота преобразованной природы отнюдь не является целиком и полностью результатом человеческого творчества. Величие человека как преобразователя природы состоит прежде всего в том, что он постигает природные процессы и воздействует на них. Вся материалистическая традиция в развитии эстетики доказывала и доказывает, что первоисточником, первотворцом и первоучителем прекрасного является природа.

Великий представитель немецкого Возрождения Альбрехт Дюрер считал, что искусство заключено в природе и только тот художник, кто умеет его вырвать у нее! Леонардо да Винчи также считал, что художником можно стать только в том случае, если будешь учиться на предметах природы. Даже Шиллер, находившийся под влиянием идеалистической эстетики Канта, не мог не признавать прекрасного в природе. Его статьи о прекрасном и возвышенном звучат как дифирамбы в честь «натуры»:

«Возвышенное, как и прекрасное разлиты с расточительностью по всей природе, и все люди способны воспринимать как то, так и другое... Разве нам не более приятен умный беспорядок природного пейзажа, чем тупой порядок французского сада? Не наслаждается ли наш глаз охотнее дикими потоками и туманными вершинами Шотландии, великой природой Оссиана...» [1] Шиллер напоминал о том, что «в простом величии природы» человечество может найти «более высокое мерило» эстетической оценки [2].

В пушкинском «Путешествии в Арзрум», в произведениях Бальзака, Стендаля, Диккенса, Тургенева, Толстого, Горького, Шолохова, Л. Леонова и многих других мастеров слова мы находим страницы, не только полные во-

---

[1] *Фридрих Шиллер.* Статьи по эстетике, стр. 168, 170.

[2] Там же. Обращаем на эту мысль Шиллера внимание тех, кто утверждает, что для определения прекрасного в природе нет соответствующего критерия.

сторженного отношения к красоте природы, но и утверждающие языком художественных образов «самородный», объективный характер этой красоты. Так, в романе Мопассана «Монт-Ориоль» читаем:

«Дорогу теперь укрывала листва ореховых деревьев, и в их густой тени стояла приятная прохлада. Подъем уже кончился, дорога извивалась по склону, покрытому виноградниками, а ближе к вершине — низкой травой; все было зелено до самого гребня горного кряжа, не очень высокого в этом месте.

Поль тихо сказал:

— Какая красота! Скажите, ведь правда красиво? Почему так захватывает этот пейзаж, почему он так мил сердцу? Какое-то удивительное, глубокое очарование исходит от него, а главное, что за ширь! Глядишь отсюда на равнину, и кажется, что мысль расправляет крылья и взмывает ввысь, парит, кружит в поднебесье, а потом пронесется над этой гладью и летит далеко-далеко, в волшебную страну наших мечтаний, которую мы не увидим никогда. Да, это прекрасно, потому что больше походит на сказку, на грезу, а не на осязаемую, зримую действительность...

Он сказал еще:

— Да, это прекрасно, потому что прекрасно. Много есть пейзажей, более поражающих взгляд, но нет в них такой гармонии. Ах, красота, гармоническая красота!» [1]

К дружному хору писателей присоединяют свой голос мастера пейзажной живописи, деятельность которых представляет собой сплошной дифирамб в честь объективной красоты природы.

КАТЕГОРИЯ НЕОБХОДИМОСТИ И КРАСОТА ПРИРОДЫ

В. Ванслов пишет: «Для явлений природы нет никакой *необходимости* быть прекрасными» [2]. Позвольте, спросит читатель, а разве бесчисленные формы цветения в природе не прекрасны? И разве не связана с цветением необходимость дальнейшего продолжения жизни растительного царства? Разве многообразие форм прекрасного в природе возникло не под влиянием природной необходимости?

[1] *Ги де Мопассан.* Избранные произведения в двух томах, т. 1, М., 1954, стр. 612.

[2] *В. В. Ванслов.* Проблема прекрасного, стр. 64.

Тем, кто не видит связи между прекрасным и необходимым в природе, следует напомнить, что прекрасное в природе есть одна из форм проявления необходимости. Никакими теоретическими ухищрениями опровергнуть этого невозможно. Прекрасное в природе возникает не в результате усилий «всевышнего», как утверждают богословы и философы-идеалисты, а в результате закономерного, следовательно, необходимого развития природы. Своим возникновением и развитием прекрасное в природе обязано самой природе.

Теоретики, утверждающие, будто для явлений природы нет никакой необходимости быть прекрасными, забывают, что притягательная сила природных ароматов, ярких форм и красок цветов, которые все называют прекрасными, служат, по авторитетному суждению Ч. Дарвина, одной-единственной, но вместе с тем высшей природной «цели» — продолжению жизни, размножению через опыление. Таким образом, то, что люди называют чарующей красотой природы, порождается закономерным развитием природы. Необходимость — повивальная бабка прекрасного в природе, без нее невозможно даже представить то бесконечное многообразие форм прекрасного, которое служит прежде всего самой природе, а через нее и посредством нее — человеку.

Неправильно, однако, было бы думать, что с необходимостью связано только порождение прекрасного, а со случайностью — только разрушение прекрасного и порождение безобразного. То и другое — прекрасные озера и ржавые болота, водяные лилии и гадюки — своим возникновением обязано необходимости; это тем более так, что случайность — одна из форм проявления необходимости.

Разумеется, никто не станет отождествлять любую природную необходимость (например, растерзание зайца орлом, процессы естественного распада и т. п.) с законами красоты, не впадая в вульгаризацию. В то же время нельзя не видеть, что многообразные формы прекрасного в природе возникли и развились как результат закономерного развития природы. Называть прекрасное в природе иллюзией могут только те, кто, сами того не замечая, занимаются распространением эстетических иллюзий. Говорить, что «природа никакой красоты не рождает» [1], можно только утратив чувство реальности.

[1] *В. В. Ванслов.* Проблема прекрасного, стр. 72

Нельзя, разумеется, недооценивать и ту исключительно важную роль, какую играет отношение человека к природе. В лице человека природа имеет несравненного и в своем роде непревзойденного «соревнователя», творца таких эстетических ценностей, которым во многих случаях она ничего достойного противопоставить не в силах. Вместе с тем, нельзя не видеть и разрушительной роли в отношении прекрасного, какую играет, например, хищническое разграбление природных богатств хозяевами-капиталистами, ущерб и разрушения, причиняемые войнами, и т. д. и т. п. Вторжение человека в область природы имело своим следствием не только усиление прекрасного в природе, но и его разрушение. Особенно красноречиво говорит об этом история погибших цивилизаций. Некогда цветущие долины, где жизнь била ключом, превращены в пустыни. Об этом свидетельствуют археологические раскопки и дошедшие до наших дней древние легенды. Человек — самое высокое и прекрасное творение природы, он не без успеха соревнуется с природой в создании прекрасного, но абсолютизировать и причислять к прекрасному любую человеческую активность могут только метафизики, склонные к односторонним выводам и заключениям.

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ О КРАСОТЕ ПРИРОДЫ

По словам Чернышевского, человек с неиспорченным эстетическим чувством наслаждается природой вполне, не находит недостатков в ее красоте. «Кому из видевших порядочный лес приходило в голову, что в этом лесу надобно что-нибудь изменить, что-нибудь дополнить для полноты эстетического наслаждения им? Проезжайте двести — триста верст по дороге — не говорим [в Италии или в Швейцарии и в соседних с нею частях Германии,— нет, в средней] России, которая, говорят, бедна видами,— сколько вам встретится на этом небольшом переезде таких местностей, которые восхитят вас, любуясь на которые вы не подумаете о том, что «если бы тут вот это прибавить, тут вот это убавить, пейзаж был бы лучше» [1].

Здесь каждое слово направлено против отрицателей объективно-прекрасного в природе.

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 123.

Жалобы на то, что прекрасное в действительности встречается редко, не вполне справедливы: «...прекрасного в действительности вовсе не так мало, как утверждают немецкие эстетики. Прекрасных и величественных пейзажей очень много; есть страны, в которых они попадаются на каждом шагу, напр., чтобы не говорить о Швейцарии, Альпах, Италии, укажем на Финляндию, Крым, берега Днепра, даже берега [средней части] Волги» [1].

На вопрос, что нравится человеку в царстве животных и растений, Чернышевский отвечал: «...красотою в царстве животных кажется человеку то, в чем выражается по человекообразным понятиям жизнь свежая, полная здоровья и сил... в растениях нам нравится свежесть цвета и роскошность, богатство форм, обнаруживающие богатую силами, свежую жизнь» [2].

Можно спорить по поводу отдельных формулировок, но нельзя не согласиться с Чернышевским в том, что прекрасное в природе существует объективно. Защищая мысль о красоте природы, Чернышевский в согласии с лучшими представителями материалистической эстетики — Дидро, Лессингом, Белинским — боролся с классицистской теорией «украшенной природы».

СУЩЕСТВОВАЛА ЛИ КРАСОТА ПРИРОДЫ ДО ЧЕЛОВЕКА?

Утверждения: прекрасное не существует вне общества, красота существует в природе лишь при существовании общества — воспринимаются как пародия на исторический материализм. В самом деле, если мы согласимся с этой странной точкой зрения, нам придется рассматривать зарождение человеческого общества как торжественный акт зарождения прекрасного в природе. Нам придется допустить, что первые трудовые действия человека были направлены на «привнесение» прекрасного в еще непрекрасную природу. Но что же, спрашивается, было причиной мгновенного появления эстетической способности в существе, которое еще вчера было зверем? Объяснить подобное чудо можно лишь вмешательством господа бога, либо всесильным, мгновенно возникшим эстетическим чувством, ко-

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 97—98.
[2] Там же, стр. 62, 63.

торое, как гегелевский демиург, сразу же начинает творить по законам красоты, отсрочив при этом на неопределенное время удовлетворение насущных потребностей — в пище, одежде, жилище и т. п.

Вернемся, однако, к земной действительности. Эстетическое чувство исторически возникает лишь по мере того, как человек в процессе трудовой деятельности познавал, осваивал окружающий мир, учился различать эстетические и иные стороны действительности. В течение длительного времени человек не столько украшал природу, сколько открывал, постигал прекрасное в самой природе.

Как было уже замечено, способность «одухотворения», о которой наговорено столько возвышенных и абстрактных слов, была результатом весьма конкретных и неисчислимых воздействий материального мира на человеческое сознание.

Комментарии В. Ванслова к объяснению красоты камня в «Золотой розе» К. Паустовского и в книге академика А. Ферсмана «Из истории камня в России» поражают субъективистским произволом. Описывая физические свойства аквамарина, Паустовский замечает: своеобразие камня заключается в том, что он ярко освещен изнутри серебряным огнем. Академик Ферсман о красоте самоцветов говорит, что человек видит в них воплощение непревзойденных красок и нетленности самой природы.

Таким образом, физические свойства камня, являющиеся источником его красоты, достаточно объяснены и писателем и ученым. Но такое объяснение не удовлетворяет В. Ванслова. Сторонник «очеловечения» не может слышать о непревзойденности и нетленности красок природы.

«Казалось бы,— пишет Ванслов,— здесь речь идет о красоте «самой природы», присущей ей независимо от человека. Однако в данном высказывании красота камня раскрывается как человеческая по своей сущности, хотя и присущая природному явлению» [1].

Итак, красота природного явления оказывается человеческой. Дескать, независимо от человека красоты в природе нет и быть не может: независимо от человека и человеческого восприятия окружающий мир не существует.

Приведя отрывок из Шекспира — изображение пре-

[1] *В. В. Ванслов.* Проблема прекрасного, стр. 66.

красного облика возлюбленной,— В. Ванслов заключает: «Черные глаза и волосы возлюбленной прекрасны не в силу физических причин самих по себе, а оттого, что это глаза и волосы именно возлюбленной» [1]. Что и говорить, восприятие любящего имеет свои нюансы и даже капризы, это всем известно. Но нашему эстетику надо обязательно доказать, что и человеческая красота — результат «творческой деятельности» воспринимающего субъекта. В сущности, Ванслов отрицает красоту как объективное свойство и человека и природы, он признает ее только как субъективное свойство. По его мнению, «выражение «естественная красота» является условным» [2].

С тем же успехом В. Ванслов мог бы сказать: понятие «солнце» является условным, солнце — иллюзия, «кажимость».

А. Буров в данном вопросе весьма близок к Ванслову. По мнению Бурова, в любом предмете, который нам кажется прекрасным, «просвечивают «человеческие сущности», человек узнает свою собственную сущность «в естественной природе... и оценивает ее жизнь по аналогии со своей собственной» [3].

В самом деле, что это такое: оценка человеком природной жизни «по аналогии со своей собственной»? А. И. Буров не дает объяснений, полагая, очевидно, что здесь и так все понятно. Между тем законы природы и законы человеческого общества качественно отличаются друг от друга. Этого не понимают социальные дарвинисты, но не могут не понимать марксисты. Почему человек должен оценивать жизнь растений или явлений неорганической природы по аналогии со своей собственной и что вообще может дать подобная аналогия?

А. Буров полагает, что «предмет становится прекрасным лишь постольку, поскольку человек узнает в нем самого себя, свои творческие возможности, богатство своей человеческой сущности» [4]. Все решается просто: если человек узнает себя в предмете, значит, предмет прекрасен, если же не узнает — не прекрасен. Все зависит от субъективного впечатления, а не от объективных качеств. Полу-

---

[1] *В. В. Ванслов.* Проблема прекрасного, стр. 68.

[2] Там же.

[3] *А. И. Буров.* Эстетическая сущность искусства. М., «Искусство», 1956, стр. 223.

[4] Там же, стр. 222.

чается, что предмет природы прекрасен не в силу присущих ему свойств, а потому, что, видите ли, служит зеркалом человеческой сущности.

Обратимся еще раз к высказыванию А. Бурова. По его мнению, предмет природы становится прекрасным лишь постольку, поскольку человек узнает в нем свои творческие возможности, свое духовное богатство. Ну а будет ли тот же самый предмет прекрасным, если он привлечет внимание человека, не обладающего ни творческими возможностями, ни духовным богатством? Как быть с человеком, не читавшим ни философских, ни эстетических трактатов, ни исследований по всемирной истории, психологии, политической экономии и т. д., одним словом, с простым человеком, не имеющим ни научной подготовки, ни высшего образования? Останутся ли воспринятые им предметы прекрасными?

Буров и его сторонники вынуждены ответить на этот вопрос отрицательно, мы же отвечаем на него положительно. Субъективизм, как и любая умозрительная, оторванная от жизни теория, недооценивает практику, не проверяет ею своих собственных положений. Между тем практика показывает, что простой человек любит прекрасное в природе, наслаждается им. И происходит это потому, что прекрасное — объективное свойство предметов и явлений.

В. Ванслов мыслит еще более решительно, нежели А. Буров. По его утверждению, «красота любого явления... всегда является красотой «одухотворенной» [1]. Он, видимо, хочет сказать, что в предметах природы прекрасной является не материальная природа, а «просвечивание» духовного. В красоте предметов нет ни атома вещественности. Вещественное, материальное по своей сущности не прекрасно, оно — лишь форма выражения прекрасного. Прекрасно в материальном духовное — такова сущность этой концепции.

В статье «Проблема эстетики в экономически-философских рукописях К. Маркса» Л. Пажитнов иронизирует над теми, кто «считает, что красота есть объективное свойство, качество материальных предметов действительности, присущее им от природы и существующее до и независимо от человека».

---

[1] *В. В. Ванслов.* Проблема прекрасного, стр. 81.

По утверждению Пажитнова, «красота не может быть постигнута как природное свойство материальных вещей, наподобие цвета, запаха, формы и прочего или некоторого единства этих свойств, и, наоборот, очевидно, она есть их специфическое общественное свойство, наподобие, например, стоимости» [1].

Итак, красота не есть объективное свойство материальных предметов, не есть природное свойство вещей. Иначе говоря, прекрасное лишено цвета, запаха, формы.

Такие утверждения от начала до конца произвольны. Маркс считает чувство цвета популярнейшей формой эстетического чувства вообще. Он называет эстетические свойства благородных металлов их естественными свойствами. Между тем Л. Пажитнов не признает их за естественные свойства. Ароматы цветов всегда были прекрасными, то же можно сказать о формах цветов. Л. Пажитнов ни в том, ни в другом не видит естественных свойств предметов. Он закрывает глаза на очевидные факты. Рассмотрение красоты по аналогии со стоимостью — это не эстетический, а вульгарно-экономический подход к явлениям объективной реальности.

В брошюре «Об эстетическом освоении действительности» С. С. Гольдентрихт, излагая точку зрения В. В. Ванслова, Л. Н. Пажитнова и Л. Н. Столовича, характеризует ее, как имеющую «научно-материалистическую основу и заслуживает серьезного внимания» [2].

В чем же состоит «научно-материалистическая основа» этой теории? В отрицании материальной вещественности, предметности красоты, в защите тезиса, будто эстетическая реальность не есть реальность природная. С. Гольдентрихт упускает из виду, что в отношениях между предметами свойства не создаются, а только проявляются. Это относится к любым свойствам, в том числе к свойствам красоты. По С. Гольдентрихту, свойства и качества вещей, взятых сами по себе, не являются прекрасными, таковыми они могут стать только в результате эстетического отношения к ним человека. Качество прекрасного в предметах, по мнению С. Гольдентрихта, возникает только в трудовом процессе. Это значит, что прекрасное... не существует.

---

[1] Сб. «Вопросы эстетики» № 1. М., 1958, стр. 121—122.

[2] *С. С. Гольдентрихт.* Об эстетическом освоении действительности. Изд-во МГУ, 1959, стр. 25.

Повторяя положения В. Ванслова, С. Гольдентрихт утверждает: было бы иллюзией рассматривать прекрасное и другие эстетические качества как природные качества явлений. Забыв о чувстве реального, С. Гольдентрихт со всей серьезностью утверждает, что «солнце, луна, ветер, дождь, моря и реки, а также животные «эстетически обрабатывались» в представлениях людей...» [1].

Получается, что до «обработки» мир не обладал эстетическими качествами. Не странно ли, что эстетические качества природных явлений возникают каким-то чудодейственным образом из человеческих «представлений»? Солнце воссияло только с появлением наших смелых эстетиков!

Основу эстетического С. Гольдентрихт усматривает в субъективных представлениях человека. Сами по себе силы и предметы природы, утверждает он, без соотнесения с деятельностью людей не доставляют эстетического наслаждения.

Это значит, что в природе нет объективной красоты, что ее предметы обретают способность доставлять эстетическое наслаждение только в результате соотнесения с деятельностью людей. «Соотнесение» — это волшебная сила, придающая красоту некрасивому. Подземные воды, камень, глина, мрамор, гранит, строительные материалы, утверждает Гольдентрихт, никакими эстетическими качествами не отличаются. Почему же? Только потому, что, находясь под землей, они не соотносятся с деятельностью людей, не являются объектами непосредственного созерцания. Но стоит их «соотнести», сделать объектом созерцания, как они мгновенно становятся прекрасными, если верить Гольдентрихту.

С. Гольдентрихт называет точку зрения эстетиков, признающих естественноприродную сущность эстетического, не выдерживающей критики. Это заявление, как, впрочем, и все остальные, ничем не подтверждено. В своем труде «К критике политической экономии» Маркс называет эстетические свойства алмаза, золота и других благородных металлов «естественными свойствами». Гольдентрихт, однако, полагает, что признание эстетических свойств пред-

---

[1] *С. С. Гольдентрихт.* Об эстетическом освоении действительности, стр. 35. В Тасалов утверждает, что эстетическое «является о т н о ш е н и е м между человеком и предметом». Сб. «Вопросы эстетики» № 1, М., 1958, стр. 87.

метов и явлений как «естественноприродных» свойств характерно для созерцательного, метафизического материализма, тогда как отрицание природного характера красоты характерно для научно-материалистической позиции [1].

Руководствуясь подобными воззрениями, Гольдентрихт иронизирует над тезисом Чернышевского — «прекрасное есть жизнь». По утверждению Гольдентрихта, «определение прекрасного как растущей, развивающейся жизни вообще так же мало выясняет сущность прекрасного, как если бы мы сказали, что безобразное есть увядание и смерть» [2].

Согласиться с этим никак нельзя. Мысль Чернышевского в основе своей правильна и плодотворна, и не только потому, что она противостоит идеалистическому тезису о красоте абсолютной идеи. Формула «прекрасное есть жизнь» имеет большое значение для обоснования исходной позиции материалистической эстетики, защищающей принцип объективности прекрасного (гениальной формулы Чернышевского нам еще придется касаться неоднократно).

Ю. Борев в книжке «Категории эстетики» развивает те же теоретические установки, что и С. Гольдентрихт. Обильно цитируя В. В. Ванслова, Ю. Борев называет его точку зрения научно-материалистической. По его мнению, «домарксов материализм в силу своей созерцательности и метафизических положений считал, что прекрасное есть естественное природное качество, присущее явлениям действительности» [3].

Однако прекрасное в природе естественным свойством считал не только домарксов материализм, но и сам Маркс. Это научное убеждение является общим для всей материалистической традиции. Попытка противопоставить Чернышевского Марксу в данном вопросе лишена всякого основания. Напомним читателю: эстетические свойства алмаза, золота, серебра и других предметов Маркс называет естественными, самородными свойствами.

Прекрасное как естественное природное качество не сторонниками созерцательного материализма придумано, а существует объективно, независимо от каких бы то ни было воззрений. Подобного взгляда на прекрасное в природе

---

[1] См. *С. С. Гольдентрихт.* Об эстетическом освоении действительности, стр. 38.

[2] Там же, стр. 40.

[3] *Ю. Борев.* Категории эстетики. Изд-во МГУ, 1959, стр. 52.

придерживались виднейшие представители материалистической эстетики: Дидро, Лессинг, Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов, Плеханов и другие.

У Ю. Борева, отрицающего объективность прекрасного в природе, можно встретить и такую фразу: «Идеалистическая эстетика отрицает прекрасное в природе», но тут же словами В. Ванслова он заявляет: в природе человек видит «свою собственную сущность, которая и придает красоту природным предметам и явлениям». Сводя, таким образом, прекрасное в природе к прекрасному в субъекте (человеке), Ю. Борев вслед за В. Ванословым, Л. Столовичем и С. Гольдентрихтом, по существу, отрицает объективность прекрасного в природе.

НЕ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ ЛИ ТАЙНА КРАСОТЫ В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЗНАЧИМОСТИ БЕРЕЗЫ?

По утверждению Борева, «эстетическое отношение переносится на окружающую природу, на общество, в котором живет человек» [1]. Итак, эстетическое отношение, перенесенное на природу и общество, делает их прекрасными. Оказывается, прекрасное в мире целиком зависит от восприятий нашего «я». Странно, как не могли дойти до такого простого решения мыслители-революционеры! Вместо того чтобы совершать революции, можно было перенести свое эстетическое отношение на общество, и общество стало бы прекрасным без всяких переворотов.

В том, что мы называем красотой природы, Ю. Борев и его единомышленники усматривают... Впрочем, предоставим слово самому Ю. Бореву. «И вот,— пишет он,— эта широкая общественная значимость березы (?), ее отношение (?) как определенного природного вида к человеку и человечеству как роду и есть эстетическое качество прекрасного, которым обладает это дерево» [2]. Итак, березе приписывается... «отношение к человеку и человеческому роду»!

Термин «отношение» мы вслед за Марксом употребляем в определенном смысле. Хотя отношения в природе существуют объективно, однако отношение в смысле эстетиче-

---

[1] *Ю. Борев.* Категории эстетики, стр. 55.

[2] Там же, стр. 57.

ской «оценки» предполагает существование оценивающего сознания. По Марксу, отношение к чему-то, например к природе, обществу или к себе подобным, может иметь только человек, осознающий окружающий мир. Без осознания мира не может быть и отношения к миру. Береза, как известно, не обладает сознанием, следовательно, не обладает и отношением к человеку и человечеству. Таким образом, при всем желании совершенно невозможно вывести красоту березы из ее «отношения» к человеку. Человек может по-разному относиться к березе, но береза никак не может относиться к человеку.

Красота березы — качество природное, а не человеческое. Разумеется, человек, знающий законы развития растительного мира, может воздействовать на развитие березы, но это воздействие будет иметь успех только в том случае, если оно будет сообразно с природными закономерностями. Следовательно, красота преобразованной человеком березы отнюдь не будет чуждой ее природной красоте, больше того — она будет дальнейшим развитием ее природных качеств.

В книжке Л. Столовича «Эстетическое в действительности и в искусстве» наиболее полно изложена теория «эстетического освоения действительности», пропагандируемая В. Ванслозым, С. Гольдентрихтом, Ю. Боревым, Л. Пажитновым и другими. У нас эта «теория» впервые была провозглашена в статье того же Л. Столовича «Об эстетических свойствах действительности» («Вопросы философии», 1956, № 4), откуда она разошлась по страницам книг и журналов.

Л. Столович не замечает, что попытка обосновать объективность эстетического его полной зависимостью от человека означает отказ от признания объективности эстетического. Правда, у него имеется особое понимание объективности, отличное от общепринятого.

По мнению Столовича, «доказать объективность эстетических свойств — значит доказать, что эстетические свойства и существуют не независимо от человека, человеческого общества, а независимо от воли и сознания человека...» [1]. Он убежден, что если на место «воли и сознания человека» поставить «человека, человеческое общество», то вполне

[1] См. *Л. Н. Столович.* Эстетическое в действительности и в искусстве. М., Госполитиздат, 1959, стр. 36.

можно выйти из затруднения. Но такой «выход» ничем не лучше заблуждения. Будем ли мы рассматривать прекрасное в природе в зависимости от воли и сознания человека или же в зависимости от человека и человеческого общества, суть дела не изменится. В том и другом случае с объективностью будет покончено. «Сообразовать» природу с известными принципами — значит произвольно подгонять ее под эти принципы. Между тем принципы природы не придумываются, а выводятся из самой природы. Как известно, наши ощущения и представления суть образы внешнего мира. Следовательно, и наши представления о прекрасном — отражение красоты объективного мира.

Вторым положением, которому Л. Столович пытается придать, так сказать, фундаментальный характер, является исключение материального, вещественного из сферы прекрасного. Как и В. Ванслов, Ю. Борев, С. Гольдентрихт, Л. Пажитнов, он пытается доказать, что «сами по себе вещественные, природные качества предмета не имеют эстетического свойства» [1], в содержание эстетического свойства, как и в стоимость, не входит ни одного атома вещества природы, вещество входит только в форму эстетического свойства.

Итак, эстетическая форма вещественна, материальна, выражаемое же ею содержание духовно. Это значит, что красота природы, если о ней еще можно говорить, сама по себе носит чисто формальный, бессодержательный характер; содержание в нее привносится извне — привносится человеком. Пока нет человека, в природе есть только пустая вещественная форма. Появляется человек — и «наполняет» пустую форму духовным содержанием.

Эта удивительная теория признает за природой только способность заготовлять пустые вещественные формы, которые, как соты медом, человек должен наполнять прекрасным содержанием. В результате таинственного слияния материального и духовного, природного и человеческого непрекрасная природа становится прекрасной, а бездушная материя — одухотворенной. Природа выглядит у этих теоретиков чистейшей формалисткой. Кроме бессодержательной формы, она сама по себе ничего произвести не может.

---

[1] *Л. Н. Столович.* Эстетическое в действительности и в искусстве, стр. 66.

БЫЛА ЛИ ЭСТЕТИКА ДО «ПРЕДМЕТА ЭСТЕТИКИ»?

В брошюре «Предмет эстетики» [1] Л. Столович утверждает, будто «до последнего времени проблема эстетического оставалась «целинной и залежной землей» нашей эстетики, которая долгое время была эстетикой без эстетического» [2]. Признаться, нам казалось, что проблема эстетического — и до Столовича — решалась на протяжении всей истории эстетических учений. Но не будем полемизировать по этому вопросу.

В упомянутой брошюре Столович, как и прежде, утверждает, будто «любой предмет, любое явление могут обладать эстетическим свойством», но не сами по себе, а в том случае, если они... «обретают общественно-человеческое значение» [3]. Как и в других работах, Столович пишет: «...неправомерно рассматривать эстетические свойства как чисто природную данность» [4]. Еще и еще раз Столович заявляет о своем согласии с позицией В. Ванслова, Ю. Борева, С. Гольдентрихта.

Напоминаем и подчеркиваем, что основоположники марксизма воздействие человека на природу рассматривали как материально-трудовое воздействие. Если же речь идет о воздействии собственно художественном, то имелась в виду художественная обработка предметов природы, состоящая опять-таки не в таинственном перенесении человеческого духа на природу, а в художественном преобразовании материальных предметов. Даже если воспользоваться понятием «одухотворения», имея в виду воплощение идейного замысла в материальном предмете, то и в этом случае речь должна идти о материальном преобразовании предмета. Без материального преобразования не может быть и речи о художественной обработке.

Маркс писал о мифологии, которая преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения.

Но великий мыслитель тут же замечал: мифология, а следовательно, подчинение, формирование сил природы при помощи воображения исчезают, когда утверждается

---

[1] *Л. Н. Столович.* Предмет эстетики. М., «Искусство», 1961, стр. 37.

[2] Там же.

[3] Там же, стр. 58.

[4] Там же, стр. 59.

действительное господство человека над природой; мифология становится невозможной в обществе, применяющем машинную обработку предметов природы.

Мы живем не в эпоху Гомера, а в эпоху атома, кибернетики, завоевания космоса, в эпоху бурно развивающейся социалистической индустрии. Сейчас особенно смешно говорить об освоении природы только в сфере «чистого мышления». А сторонники «эстетического освоения», бессильные объяснить материальные формы прекрасного, приходят к выводу, что красота — явление «чисто идеологическое» [1].

ЧТО ТАКОЕ КРАСОТА КАК «ЧИСТО ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ» ЯВЛЕНИЕ?

Вывод этот поражает своим абстрактно-умозрительным характером, забвением того, что «чистой» идеологии, не отражающей реального мира, нет и быть не может. Любая идеология возможна лишь как отражение бытия, реального мира.

Мы уже знаем, что сторонники тезиса — красота есть «чисто идеологическое» явление — признают прекрасное в действительности только как результат взаимодействия субъекта и объекта, как некое «привнесение» в действительность.

Какую же красоту субъект «вносит» в объект? Красота материальная начисто отрицается Вансловым, Столовичем и Боревым, стало быть, субъект вносит в объект красоту чисто духовную. Возникает вопрос: каким образом чисто духовная красота может существовать вне человека, после того как он «внес» ее в материальный мир? Напоминаем: в данном случае имеется в виду не создание художественных образов, действительно воплощающих духовную красоту, а природа, существующая независимо от человека, от его воли и фантазии.

Наши авторы впадают в неразрешимое противоречие, которое лишний раз подтверждает, что «чисто идеологическая» красота — фикция. Идеология является идеологией лишь постольку, поскольку она в форме идеального отра-

---

[1] Основательный разбор этой теории дан в статьях П. Строкова «Все-таки субъективизм» («Октябрь», 1961, № 12) и В. Романенко «О красоте природы» (сб. «Эстетика и современность». М., 1965, стр. 215—243).

жает материальное. Красота точно так же является красотой, как совершенное в своем роде воплощение материального или духовного, способного доставить эстетическое наслаждение. Материальная и духовная красота проявляется в предметах, поступках, идеях. Духовная красота — это не кантовская «вещь в себе», не чистая абсолютная идея Гегеля. Наиболее общим выражением духовной красоты является внутренний мир людей, о котором мы судим, главным образом, по тому, как он проявляется в реальных свершениях, поступках, в деянии.

Квазимодо внешне безобразен, но внутренне добр, прекрасен, тогда как Элен Безухова внешне привлекательна, а внутренне безобразна.

Плюшкин безобразен и внешне и внутренне. Его духовная скудость, уродливость, бесчеловечность проявляются не только в отношении к крепостным крестьянам, но и к самому себе. Этот обесчеловеченный человек вызывает брезгливость и отвращение.

Красота Ромео и Джульетты не ограничивается их внешним обликом; еще выразительней она проявляется в сфере их нравственной, духовной жизни [1].

Величием и красотой нравственного облика отличаются герои советской литературы: Чапаев, Кожух, Корчагин, Кошевой, Андрей Соколов, Иван Вихров, Марко Бессмертный и другие. Вступая в мир этих образов, мы убеждаемся в том, что красота не есть некая абстракция,— духовно овладевая людьми, она становится материальной силой, проявляется в действиях, поступках.

Тем, кто видит в красоте «чисто идеологическое» явление, следует подумать и о музыкально прекрасном. В самом деле, духовна или материальна красота музыки? Сказать, что красота музыки — «чисто идеологическое» явление, значит забыть об основной стихии музыки. В музыке красота не существует вне звуков, представляющих движение вполне материальных слоев воздуха. Красота музыкальной мелодии, справедливо называемой душой музыки, существует только в звуках. Вне звуковой материи музы-

---

[1] В постановке этой трагедии Шекспировским мемориальным театром, приезжавшим в Москву, исполнительница роли Джульетты Дороти Тьютин, отличаясь большим внешним изяществом, не была, однако, красавицей. И все же, благодаря таланту и глубокой одухотворенности этой артистки, ею создан образ девушки поистине прекрасной...

кально прекрасное не может проявиться. Это не значит, что музыкально прекрасное есть «чисто материальное». Музыкальная мелодия не была бы мелодией, если бы не заключала в себе определенного смысла, настроения, составляющих ее духовное содержание. Мелодия — язык души, изливающий в звуках внутреннее наслаждение и страдания и возвышающийся над естественной силою чувства. Музыка включает в себя духовное содержание и делает предметом своей изобразительности внутреннюю суть темы или внутреннее движение чувства [1].

В скульптуре, живописи, поэзии, хореографии, сценическом и кинематографическом искусстве красота духовная и телесная закрепляется материальными средствами. Все это доказывает беспочвенность утверждения, будто красота — «чисто идеологическое» явление.

---

[1] См. *Гегель*. Соч., т. XIV, стр. 130, 131.

Г Л А В А 4

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПРЕКРАСНОГО

*

МОЖНО ЛИ КРАСОТУ ВЫРАЗИТЬ ПОНЯТИЯМИ?

Проблеме прекрасного свои размышления посвящали великие умы далекой древности, эпохи Возрождения, эпохи Просвещения и более близких нам эпох. На протяжении веков эстетику называли и в наши дни продолжают называть учением о прекрасном. Чем вызвана необходимость нового определения прекрасного? Или с эстетикой произошло что-нибудь исключительное, в результате чего она отреклась от всего, что так долго изучала? Эти вопросы возникают при чтении статьи А. Бурова «О природе объективности красоты» («Вопросы литературы», 1969, № 3), содержащей ссылки на Чернышевского, Маркса, Энгельса, Ленина. В начале статьи содержатся положения, наводящие на мысль, будто в результате дискуссий, споров и собственных размышлений А. Буров, пропагандировавший одну из крайне спорных концепций, решил пересмотреть свои взгляды и поделиться результатами пересмотра со своими читателями. Этому тем более не приходится удивляться, что в этой статье Буров говорит, что он тоже в чем-то «грешен». Но в чем?.

В своей статье Буров пишет: красота имеет объективные признаки в самой действительности, красивым называется объект, связь эстетических эмоций с объектом — факт очевидный и бесспорный.

А. Буров критикует своих недавних единомышленников за то, что они произвольно переносят на явления природы общественно-человеческий смысл прекрасного, выдавая его за объективный. По его мнению, так называемые «общественники» замещают этим содержанием естественное содержание предмета»[1]. Вывод Бурова таков: «Сколько бы раз сторонники этой концепции ни повторяли слово «объективность» в отношении красоты природы, фактически ее здесь нет» [2]. Однако дальнейший ход мысли Бурова вступает в непримиримое противоречие с его же собственными, только что процитированными утверждениями. Признавая, что эстетическое заключено в самой действительности, что оно не существует без эстетического предмета, А. Буров выдвигает тезис о научной непознаваемости эстетического предмета. Почему же эстетический предмет, спрашивает Буров, будучи объективным, не может быть предметом непосредственного научного анализа? [3] И отвечает: 1) красота «осваивается не в научном познании, а в отношении...»; 2) «красота по своей природе требует эмоциональной оценки, а не рационального анализа»; 3) красота дается нам в эстетическом чувстве [4] и т. д.

Отрицая рациональное познание эстетического, Буров сползает на позицию агностицизма. Марксизм учит: чувственное познание — низшая, рациональное — высшая ступень познания; при этом высшая опирается на низшую, исходит из нее. А в статье Бурова наоборот: чувственное познание эстетического предмета — единственная форма познания, рациональное познание эстетического отрицается. Это находится в противоречии с научной теорией познания. В самом деле: разве может идти речь о научной эстетике, если самая возможность научного познания эстетического начисто отрицается? Ссылка на природу эстетического предмета, будто бы исключающего рациональное познание, лишена всякого основания. Научные выводы и обобщения, на основе которых строится познание законов красоты, немыслимы вне абстрактно-логического мышления, вне научно-аналитического исследования. Наконец, нельзя забывать, что духовные чувства, в том числе эсте-

---

[1] «Вопросы литературы», 1969, № 3, стр. 107.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 112.
[4] Там же.

тические чувства,— это, по словам Маркса, чувства, ставшие теоретиками. На каком основании А. Буров умалчивает об одном из важных открытий марксизма?

А. Буров утверждает: «Красота выражается в чувстве, а не в понятии...»[1] Сказано неточно и неверно. Красота чаще всего выражается в предметах, чувственно воспринимаемых формах. Это — во-первых. Во-вторых, красота познается и чувством и разумом. В наших эстетических восприятиях и оценках на помощь нашему чувству, нашей интуиции постоянно приходит рациональное начало, абстрактно-логическое мышление, аналитическая и обобщающая роль которого в процессе эстетического познания исключительно велика.

Пытаясь теоретически определить прекрасное, А. Буров приходит к выводу, что такое определение дать невозможно. Во-первых, видите ли, красота отличается безграничным, текучим разнообразием, которое нельзя уложить ни в какую однозначную формулу. Во-вторых, красота не может быть выражена ни в каких формулах и выражается только в эмоциональных оценках.

Возникает вопрос: почему прекрасное, которое действительно встречается в бесконечно многообразных формах, становится подобием кантовской «вещи в себе»? Разве многообразие и непостижимость — синонимы? Во-вторых, почему А. Буров, излагая все эстетические суждения в форме понятий, многократно заявляет при этом, что красоту нельзя выразить понятиями? Занимаясь эстетикой, излагающей результаты своих исследований в понятиях, суждениях и умозаключениях, автор разбираемой концепции невольно обрекает себя на суждения, далекие от научной эстетики. А теперь обратимся к рассмотрению проблемы прекрасного с позиций, прямо противоположных А. Бурову.

О МНОГООБРАЗИИ ФОРМ ПРЕКРАСНОГО

В человеческом общежитии прекрасными называют не только стихи, статуи, музыкальные симфонии, архитектурные сооружения, живописные полотна, спектакли, романы, кинофильмы и т. д., но и солнечные закаты, человеческие

[1] «Вопросы литературы», 1969, № 3, стр. 112.

поступки, страны, леса, горы, моря и т. д. За понятиями нетрудно видеть обозначаемые ими реальные отношения, предметы и явления, обладающие свойствами красоты.

Что прекрасными стихами, статуями, симфониями, живописными полотнами, архитектурными сооружениями называют превосходные в своем роде произведения, способные доставлять людям наслаждение,— это ясно без особых комментариев.

Но почему называют прекрасными дружбу, семью, детей, родителей, комнаты, дороги, идеи, поступки, научные эксперименты, стадионы? Дружбу называют прекрасной не всякую, но только такую, в которой отношения между друзьями сложились на основе искреннего доверия, взаимного уважения и поддержки. Это в своем роде превосходная дружба, доставляющая друзьям большую радость.

Прекрасной называют дружную, трудолюбивую, крепко спаянную, морально устойчивую семью, члены которой являются достойными представителями нашего общества. Это в своем роде превосходная семья.

О прекрасных предметах, идеях, поступках и т. п. мы говорим, имея в виду превосходные в своем роде предметы, идеи и поступки. Прекрасное не сводится только к высокой положительной оценке того или иного предмета, явления, оно означает прежде всего наличие совершенных свойств, присущих предмету или явлению и составляющих объективную основу такой оценки. Прекрасное имеет место во всех сферах бытия: в природе, обществе, человеческой деятельности. В области творчества прекрасное начинается уже с самого замысла художника. Например, оценивая эстетические достоинства эпопеи А. Н. Толстого «Хождение по мукам», мы не можем не восхищаться красотой общей идеи, как бы осветившей роман. Могут возразить: идея, если она хочет быть поэтической, должна облечься в конкретную форму образа, идея перестает быть идеей? [1] С другой стороны, разве прекрасное обязательно

---

[1] Замысел А. Н. Толстого — показать духовное возрождение интеллигенции под суровым, но благотворным влиянием социалистической революции — был прекрасен и до его художественного воплощения, в котором наглядно проявились его привлекательные особенности.

должно быть поэтическим? Поэтическое, конечно, не может не быть прекрасным, но прекрасное может быть не поэтическим. Область прекрасного шире области поэтического. Мысль может быть прекрасной и в том случае, когда она воплощена в живую плоть художественных образов, и в том случае, если она выражена в научной или публицистической форме. Такова, например, мысль о мире, за торжество которого борется в наши дни все передовое человечество. Мысль эта нашла свое тысячекратное выражение в поэтических и музыкальных произведениях, всевозможных декларациях и решениях национальных и всемирных конгрессов борцов за мир. В какие бы формы ни облеклась эта мысль, она прекрасна.

Высокой и прекрасной является идея служения Родине. Овладев сознанием миллионов, эта идея стала могучей материальной силой и одновременно душой массового героизма на фронте и в тылу в годы Великой Отечественной войны; мысль эта воплощена в тысячах боевых и трудовых призывов, листовок, плакатов, приказов, в романах, повестях, пьесах, рассказах, очерках, песнях, кинофильмах, монументах, живописных полотнах.

Из сказанного с логической необходимостью вытекает, что искомое определение прекрасного должно быть таким, которое охватывало бы все его проявления в жизни общества и в природе.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЕДИНОЕ И ВСЕОБЩЕЕ

Другими словами, определение должно быть всеобщим и единым по отношению ко всем формам прекрасного. Найти такое определение — значит найти то самое звено в цепи эстетических явлений, взявшись за которое можно вытащить всю цепь.

Говоря о бесконечном многообразии прекрасного, мы, разумеется, имеем в виду реальный, а не иллюзорный мир. Но восприятие различных форм прекрасного таит в себе множество неожиданностей. Например, красота земли, увиденная с космической высоты, иная, нежели красота той же земли, наблюдаемая с любой точки нашей планеты. И это факт объективный, а не чисто субъективный, как думают иные теоретики. Пойдем далее. Красота долины иная, нежели красота гор. Красота солнечного сияния иная, не-

жели красота лунного сияния. Красота бушующего океана иная, нежели красота полыхающей зноем пустыни... Невозможно перечислить все формы и типы красоты. Поэтому человеческий разум ищет ответа на вопрос: существуют ли в необозримом океане форм прекрасного объективные закономерности или все здесь пребывает в состоянии хаоса? Познающий разум, открывший законы движения планет, развития животных и растительных организмов, материального и духовного производства, давно уже пытается объяснить сущность прекрасного и его наиболее общие закономерности. Первое, что не может не броситься в глаза, состоит в неправомерности сравнения красоты цветка с красотой лошади, красоты моря с красотой бабочки, красоты соболя с красотой березы и т. д., ибо слишком мало общего и слишком много различного в предметах такого сравнения. Лучше гор могут быть только горы. Очевидно, сравнение красоты предметов может иметь действительный смысл лишь тогда, когда сравниваемые предметы не столько между собою различествуют, сколько сходствуют. Определение прекрасного должно схватывать общие признаки предметов, а для этого эстетически оцениваемые предметы необходимо классифицировать по их естественным родовым признакам. Берем для примера человеческую красоту безотносительно к полу, возрасту, расе и т. п. Дает ли что-нибудь существенное анализ такого рода красоты? Нам кажется, что дает. Однако этот широкий, общечеловеческий тип, если исходить из внешнего сходства и различия, можно также рассматривать более дифференцированно. Предметы живой и неживой природы также можно и должно классифицировать с точки зрения присущей им красоты по родовым признакам: минералы — алмазы, рубины, яшма, топазы, аметисты, сапфиры, изумруды, бирюза и т. д.; деревья — ели, сосны, кедры, дубы, клены, березы, яблони, пальмы, кипарисы и т. д.; звери — львы, тигры, леопарды, пантеры, медведи, волки, лисицы, белки, зайцы и т. д.; домашние животные — лошади, коровы, верблюды, мулы, собаки, кролики и т. д.; птицы — страусы, лебеди, журавли, утки, павлины, фазаны, какаду, колибри, голуби, орлы и т. д. В каждом названном роде можно обнаружить такой камень, такое дерево, такое животное, такого зверя, такую птицу, индивидуальные особенности которых окажутся в сравнении с другими более совершенными.

КРАСОТА — ВЫРАЖЕНИЕ РОДОВОГО СОВЕРШЕНСТВА

Что же является эстетически привлекательным в таком предмете? Родовое совершенство. Мы любуемся не абстрактным совершенством, которого в реальной действительности нет и не может быть, а совершенством выражения жизни в предметах и явлениях природы, человеческого общества, произведениях искусства. С этой точки зрения формула «прекрасное есть жизнь» должна быть признана одной из самых содержательных в эстетике. Однако следует добавить: произведения искусства доставляют наслаждение не только красотой изображаемых объектов, но и совершенством художественного изображения, включающим в себя не только мастерство, но и авторский взгляд, оценку изображаемого. Из всех определений прекрасного наилучшим определением, в котором схвачено и объективное и субъективное, нам кажется следующее: *прекрасное — это эстетическая категория, посредством которой мы определяем объективно существующие в своем роде совершенные предметы и явления, способные доставлять людям эстетическое наслаждение, светлую радость.* Совершенное — не значит единственное, абсолютное даже в пределах данного рода. В каждом роде может быть несколько прекрасных объектов и каждый из них может отличаться от другого различной степенью совершенства.

Абсолютизация прекрасного в такой же степени неправомерна, как и абсолютизация безобразного, столь характерная для современных «исканий» декадентских писателей и эстетиков. Гегелевское прекрасное не потому прекрасно, что является в своем роде совершенным, а потому, что вознесено на степень абсолютного, божественного, следовательно, единственного безотносительно не только к своему роду (оно не родового происхождения), но и ко всей действительности. Абсолютная красота есть абсолютный, независимый от мира дух, проникающий собою все материальные формы.

Послегегелевская эстетика немало острила по поводу абстрактности, призрачности, бестелесности, нереальности такой красоты. Что же касается *возражений* против определения «прекрасное есть в своем роде совершенное», то следует подчеркнуть: наиболее существенными из них были и до сих пор остаются возражения Чернышевского. Основное его возражение таково: не все превосходное, совер-

шенное в своем роде, прекрасно, не все роды предметов и явлений прекрасны. Например, лучшее в своем роде болото не прекрасно; «лучших» в своем роде червей, гадюк, шакалов, крокодилов, убийц, воров, насильников тоже не назовешь прекрасными. Но если внимательно вдуматься в это возражение (не все роды предметов и явлений прекрасны), нетрудно заметить, что оно по самому своему существу является не столько возражением, сколько аргументом в пользу предлагаемого определения.

БЕЗОБРАЗНОЕ — КАТЕГОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ

Чернышевский отлично знал, что некоторые роды предметов, не являющиеся прекрасными, отнюдь не исключаются из сферы эстетического. Наряду с прекрасным и в противоположность ему существует безобразное. Ведь прекрасное и безобразное, так же как доброе и злое, прогресс и регресс,— полярные по своему значению категории, без которых трудно себе представить этику, эстетику и социологию.

По поводу того, что гадюк, крокодилов и т. п. не назовешь прекрасными, могут возразить: ведь у ацтеков, предшественников нынешних мексиканцев, змея, а у древних египтян змея и крокодил возводились на степень божества. Образ змеи ацтеки чаще всего высекали в камне. Древнеегипетский бог земли Геб изображался с торсом человека и головой змеи, богиня Мерит-Сегер — в образе кобры. Змея трактовалась и как охранительница истоков Нила. Сохранились изображения богини Рененут (с головой змеи), кормящей грудью фараона. Но что доказывают приведенные примеры? То, на что обратил внимание Энгельс: в начале человеческой истории обожествлялось не человеческое, а животное. Это факт религиозного, а не эстетического значения. Даже знаменитый сфинкс представляет переходную ступень к более поздней символике: животное (торс) и человеческое (голова) дается в нерасторжимом единстве. У некоторых восточных народов, как известно, драконы и всевозможные чудовища были возведены в религиозные символы, которые также не следует отождествлять с прекрасным. Религиозное и эстетическое — категории разного порядка, а в приведенных случаях противоположные.

Утверждение, будто «бесплодными оказались все попытки найти всеобщие черты прекрасного» [1], следует признать неосновательным. Рассмотренное определение прекрасного, по нашему мнению, способно удовлетворить требованию всеобщности. Его достоинство заключается в том, что оно указывает верный путь для понимания прекрасного и безобразного. Определение прекрасного, как в своем роде совершенного, дает — в негативной форме — также представление о сущности безобразного. Ведь безобразное, как и прекрасное, не абсолютно; оно также имеет смысл прежде всего как выражение негативного, неэстетичного качества предмета, рассматриваемого в пределах данного рода.

Поясним это примером. Хотя некоторые действия Шейлока и напоминают собою действия свирепого хищника, они тем не менее могут быть правильно поняты лишь как действия человека, а не зверя. Судить Шейлока надо не по «законам» звериным, а по законам человеческим. Только это может пролить свет на его бесчеловечные намерения. Не случайно жадному Шейлоку противопоставлен добрый Антонио, венецианский купец, поставивший на карту не только все свое состояние, но также честь и достоинство во имя того, чтобы вызволить из беды своих друзей. Драма эта имеет смысл лишь постольку, поскольку в анализе пороков Шейлока мы ясно видим пороки человеческие, через которые без труда угадываются граничащие с утратой человечности уродства породившего их частнособственнического мира. Иудушка Головлев, безжалостно отправивший на тот свет своих родных, точно так же имеет смысл лишь как олицетворение человеческих пороков. Суть дела в том, что морально-эстетические оценки имеют смысл лишь как оценки человеческих отношений. Не поэтому ли Шекспир показал Шейлока не только остроумным, но и чадолюбивым, а Салтыков-Щедрин показал жалкие остатки затаенных мук совести в душе Иудушки, заставивших его в осеннее ненастье притащиться на кладбище и умереть на могиле «друга милого» маменьки.

---

[1] *Ш. М. Герман, В. К. Скатерщиков.* Беседы об эстетике. М., «Знание», 1966, стр. 26. Примерно то же утверждает А. Буров в статье, о которой мы уже говорили.

РОД — ГРАНИЦА МЕРЫ ПРЕКРАСНОГО И БЕЗОБРАЗНОГО

В изображении прекрасного и безобразного нельзя безнаказанно нарушать закон меры, границы которого строго определены принадлежностью прекрасного и безобразного к тому или иному роду. Только в границах своего рода эстетические противоположности находят свое истинное определение.

Если верно, что возможность углубления конфликта в драме находится в прямой зависимости от переходящего в противоположность различия характеров действующих лиц, то не менее верно и то, что мера безобразного раскрывается глубже, полнее, вернее в результате столкновения или сопоставления с прекрасным. Это — один из законов эстетики.

Драматургам, рисующим действующих лиц без характеров, не приходится жаловаться на актеров и режиссеров, будто бы повинных в неумении раскрывать конфликты, а также на зрителей, равнодушных к их произведениям. Лица без характеров — либо банальные рупоры авторских идей, либо марионетки. А там, где нет характеров, нет и конфликтов, а следовательно, нет ни борьбы, ни истинного драматизма. В этом случае говорить о драматургии как искусстве не приходится. Драма есть действие, а действие есть борьба. Конфликт есть столкновение различных интересов и характеров. В «Любови Яровой» К. Тренева что ни персонаж, то характер, что ни характер, то тип, тогда как некоторые драматурги написали более десятка пьес, не создав при этом ни одной истинной драмы, ни одного типического характера. Именно поэтому они не могут воспитывать ни любви к прекрасному, ни отвращения к безобразному.

Подлинный художник — это своего рода полководец, ведущий читателей или зрителей в бой за прекрасное.

АБСОЛЮТНОЕ И ОТНОСИТЕЛЬНОЕ В ПРЕКРАСНОМ

Говорят, что прекрасное вследствие своей относительности и, так сказать, капризности всецело зависит от окружающих обстоятельств. Дескать «явления природы и общества становятся прекрасными или безобразными в зави-

симости от того, как они взаимодействуют с окружающими их явлениями»[1]. Что это значит? Это значит, что роза, растущая среди злаков, по мнению автора, выполняет в данном конкретном случае функции сорняка и является выражением не прекрасного, а безобразного. Это уже знакомый нам ход мысли: дескать, предметы и явления прекрасны не сами по себе! В данном случае они «получают» или «утрачивают» красоту в зависимости от обстоятельств или от своей функции. При этом забыта функция самой красоты, забыта сущность прекрасного. В результате роза, которую считают «царицей цветов», превращена в злого урода.

Конечно, в эстетическом отношении фон не безразличен к предмету, но качество предмета не находится от фона в абсолютной зависимости. Отвратительный предмет и на прекрасном фоне будет отвратительным. То же можно сказать и об отвратительном фоне. Ставить эстетические качества в абсолютную зависимость от фона — значит неверно оценивать объективность прекрасного, значит соскальзывать на позиции эстетического релятивизма. Ни василек, ни роза не теряют своих эстетических качеств от того, что они находятся среди злаков, хотя с практической точки зрения присутствие цветов здесь, конечно, нежелательно.

Красота растений, животных, людей, металлов, минералов является объективным качеством. Составление букетов, возведенное японцами в особое искусство, не создает красоты отдельного цветка, включенного в букет. Красота отдельного цветка возникла независимо от составителя букетов, хотя последний своим искусством и создает для цветка «выгодный» фон, оттеняющий его естественную прелесть. Но если бы не красота отдельных цветов, искусно поставленных по отношению друг к другу, не было бы и красоты букета.

Утверждение, будто «прекрасное в одном отношении может оказаться безобразным в другом»[2], опять-таки свидетельствует о недооценке в красоте элементов абсолютного и абсолютизации относительного. Это и есть эстетический релятивизм.

---

[1] *М. П. Лебедев.* О прекрасном в природе и обществе. Ученые записки МГПИ имени В. И. Ленина, вып. 4. М., 1968, стр. 77.

[2] *Ш. М. Герман, В. К. Скатерщиков.* Беседы об эстетике, стр. 29.

КРАСОТА ФОРМЫ

Не раз говорилось: искусство отражает действительность в формах самой действительности. Несмотря на очевидную ясность, приходится давать пояснения[1].

В самом деле, чем продиктовано изображение действительности в формах самой действительности? Во-первых, тем простым обстоятельством, что предметов, лишенных формы, не существует. Воспринимая предмет, мы воспринимаем его благодаря форме, через посредство формы. Однако не всегда существует гармония формы и содержания. Среди грибов мухомор отличается привлекательной формой: на его ярко-красной конусообразной поверхности разбросаны белые крапинки. Ребенка, впервые увидевшего грибы, трудно убедить, что мухомор несъедобен, ядовит. Своеобразные «мухоморы» встречаются и среди людей.

Будучи способом выражения содержания, форма выступает по отношению к нему как явление к сущности. В смысле гносеологическом форма выступает чем-то более простым, элементарным в сравнении с содержанием. Но в смысле эстетическом это совсем не так. В науке и искусстве самая простая форма нередко оказывается наиболее совершенным выражением глубокого и сложного содержания. В своих творениях Пушкин и Чайковский просты. Эта сложная, благородная простота — доведенная до совершенства красота. Нечто подобное можно сказать и о духовной красоте человека. Она всегда бывает неотделима от впечатления простоты.

В искусстве форма приобретает огромное значение, если она содержательна, существенна, совершенна. Волшебная красота формы есть результат ее гармонического соответствия содержанию. Формализм, создавший так называемый культ формы, лишил ее волшебного блеска и даже самой заурядной привлекательности. И это прежде всего потому, что он лишил ее содержания, а вместе с ним — художественного смысла.

Как это ни странно, но проблема формы оказывается весьма важной проблемой всей жизни. В самом деле, раз-

---

[1] «Существенным моментом искусства является то обстоятельство, что оно кладет в свою основу формы, находимые им в природе, так как оно изображает свои предметы в форме внешнего явления и, следовательно, явления природы» (*Гегель.* Соч., т. XII, стр. 49).

ве может что-нибудь существовать без формы? В жизни, как и в искусстве, форма — представитель живого и мертвого, следовательно, естественного предметного содержания. Искусственность, нарочитость формы — результат нарочитости, неестественности содержания. В искусстве это воспринимается как деформация жизни, обусловленная либо несовершенством работы автора, либо его стремлением «творить» в духе некоей «эстетической» системы.

В «Неведомом шедевре» Бальзака фигурирует мудрый и взыскательный художник, исследующий каждый сантиметр полотна, на котором тело либо живет и дышит, либо еще не живет и не дышит. Изображение тем художественнее, чем оно живее, живыми должны быть все образующие картину детали. Мастерство изображения жизни в формах самой жизни, по-видимому, и составляет сущность искусства, если при этом не упускать из виду значение идеи, смысла, тенденции, если реализм не подменяют его антиподом — натурализмом. В красках, мраморе, в танце, поэзии, сценических и кинематографических образах все должно быть устремлено к выражению жизни в совершенной форме. Только совершенная форма способна дать истинное выражение живому и богатому содержанию.

СВЯЗЬ ФОРМЫ С ПРИРОДОЙ ОБЪЕКТА

Говорят, выбор формы произведения — дело художника. Это, безусловно, верно. Но верно и то, что форма должна соответствовать характеру, сущности явления, которое намерен «исследовать» и запечатлеть художник. Творческую «случайность» на каждом шагу подстерегает необходимость, объяснить которую призвана теория отражения. Это, конечно, совсем не значит, что каждый шаг художника фаталистически предопределен; напротив: великая задача — проникнуть в самую суть явления, найти для ее воплощения адекватную форму. Выбор формы и содержания фаталистически предопределен только в натурализме, для которого верность действительности состоит в ее копировании, фотографировании, простом «удвоении».

Мысль художника-реалиста движется свободно, следуя логике предметов, характеров, событий, и именно поэтому она несовместима с произволом. Истинная свобода, выра-

жающая осознанную необходимость, сообразуется с естественными формами и закономерностями предметного мира. В этом ее величайшее преимущество перед так называемой «абсолютной» свободой, не означающей ничего, кроме «творческого» произвола, бессилия, замаскированного анархическими фразами.

Итак, на вопрос, возможно ли определение прекрасного, научная эстетика отвечает вполне утвердительно. Без определения предмета данной науки не может быть и его научного познания. Эстетика как общая теория искусства и прекрасного решительно отвергает агностицизм с его неверием в возможность научного познания прекрасного, его законов, специфически проявляющихся в реальной жизни и художественном творчестве. Агностицизм — враг эстетики, подрывающий веру в возможность научного постижения прекрасного. Научная эстетика отвергает дурное беспредметное теоретизирование и переносит исследование предмета на почву реальной действительности, выступающей в качестве главного источника прекрасного. Определение объективной основы прекрасного не только не исключает, а, напротив, предполагает наличие творческой субъективности как формы восприятия, оценки. Неразвитое чувство обладает лишь ограниченным смыслом. Возможность наслаждения прекрасным определяется мерой развития нашей эстетической способности. Повторяем, наиболее удачной «формулой» прекрасного мы считаем следующую: прекрасное есть эстетическая категория, которой мы определяем объективно существующие в своем роде совершенные предметы и явления, способные доставлять людям эстетическое наслаждение, светлую радость.

ГЛАВА 5

СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО, ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ПРЕКРАСНОГО

*

ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Рассмотрим соотношение таких тесно связанных между собой понятий, как эстетическое, прекрасное и художественное.

В эстетике эти понятия используются широко, но далеко не всегда с одинаковым значением. Понятием «художественное» мы нередко пользуемся, имея в виду «прекрасное», понятием «прекрасное» — имея в виду «эстетическое». Бывает и так: «эстетическое» заменяет и «прекрасное» и «художественное». Это не значит, что данные термины являются синонимами, однако в их содержании действительно имеются черты сходства.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ

Начнем с понятия «эстетическое», обладающего широким значением. Содержание этого понятия объемлет все, что относится к художественному, прекрасному, возвышенному, трагическому, комическому, а также к тому, что составляет их противоположность, т. е. к безобразному, отвратительному, низменному, уродливому и т. п. В понятие «эстетическое» входят все категории эстетики; понятие это связано и со всей трудовой деятельностью человека, поскольку в нее привносится художественное начало.

В Программе КПСС читаем: «Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека» [1].

Мы уже говорили (см. «Определение прекрасного»), что прекрасное и безобразное в искусстве, в реальной действительности составляют область эстетического, как доброе и злое составляют область этического.

Термин «эстетическое» имеет более узкое значение, как противоположность безобразному и как синоним «прекрасного». А «прекрасное», как мы помним, означает в искусстве и действительности в своем роде относительно совершенное, доставляющее людям духовную радость, духовное наслаждение.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Понятие «художественное» обнимает более ограниченный круг явлений и по своему значению у́же понятия «прекрасное», а это последнее у́же, ограниченнее понятия «эстетическое».

Получается лесенка (или пирамида), состоящая из трех ступеней: самая широкая — понятие «эстетическое», вторая, менее широкая,— понятие «прекрасное», третья, еще менее широкая,— понятие «художественное».

Понятие «художественное» приложимо только к произведениям рук человеческих, и в первую очередь к произведениям искусства и литературы, но неприложимо к предметам и явлениям природы. Самый красивый солнечный закат или вид моря мы не назовем художественными, но назовем прекрасными.

ПРЕКРАСНОЕ И КРАСИВОЕ

Эти два понятия можно рассматривать как синонимические. Однако проводят дифференциацию между ними, в силу чего «прекрасное» и «красивое» оказываются чуть ли не противоположностями. Рассуждают при этом так: категория «прекрасное» кроме внешней формы, внешнего облика предмета включает его внутреннюю сущность; кате-

[1] «Программа КПСС», стр. 130.

гория «красивое» связана только с внешним, чувственным обликом предмета. К «прекрасному» относятся лишь явления сложные, многогранные, обладающие определенной глубиной и значимостью, «красивое» лишено глубины. Иначе говоря, «прекрасное» — совершенная форма и глубокое содержание, «красивое» — внешняя форма.

Лишив «красоту» внутреннего содержания, эта точка зрения сводит ее к «красивости», т. е. чему-то формальному, пустому и, следовательно, не имеющему ничего общего с прекрасным. Известно, что противоположностью прекрасного всегда считалось безобразное,— в данном случае и красоту поставили в один ряд с безобразным!

Многочисленные явления природы, всеми признаваемые прекрасными,— цветы, лес, море, солнечное сияние и т. п.,— если принять такого рода дифференциацию, должны быть исключены из сферы прекрасного.

История эстетических учений показывает, что ни один выдающийся мыслитель и художник не рассматривал «красивое» и «прекрасное» как различные или противоположные понятия. Например, Лессинг, Дидро, Гегель, Белинский и Чернышевский пользуются этими определениями как синонимами. Мы следуем в данном вопросе за названными эстетиками.

ГЛАВА 6

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ИДЕАЛЬНО ПРЕКРАСНОГО И БЕЗОБРАЗНОГО В ЧЕЛОВЕКЕ

*

ЧУДЕСНЫЙ МИР

В искусстве больше всего нас изумляет имеющая характер некоего волшебства способность одушевлять камень, создавать чарующие мелодии, наделять изображенное на полотне живым человеческим дыханием, воспроизводить в словах, звуках и движениях бесконечное многообразие действительности — иначе говоря, утверждать везде и во всем величие и красоту человеческого гения.

Одна из загадок эстетического воздействия искусства состоит в том, что, любуясь и наслаждаясь совершенством художественных образов, мы не замечаем того, как создано это совершенство. В артистизме сливаются, и поэтому становятся совершенно незаметными, все элементы трудового напряжения. Здесь труд воспринимается нами как совершенная красота, порожденная волшебной властью художника и пробуждающая в нашей душе светлую радость, уносящая нас в мир возвышенного и глубокочеловечного.

Это чудесный и вместе с тем вполне «земной» мир. Гегелевская абсолютная красота, имеющая христианскую основу, иллюзорна и призрачна. Действительная красота весома, зрима и существует не для себя самой, а для нас.

ИДЕАЛЬНАЯ КРАСОТА АПОЛЛОНА

Обаяние знаменитой статуи Аполлона Бельведерского, созданной Леохаресом в IV веке до н. э., заключается в спокойном и уверенном сознании величия и красоты человека. Это красота высокой, «божественной» человечности, в сравнении с которой красота «абсолютной идеи» может показаться лишь бледным вымыслом.

Ф. Шиллер так описывает фигуру Аполлона: «Восхитительнейшая юношеская фигура, переходящая в *мужскую,* легкость, свобода, завершенность и чистейшая гармония всех частей, сливающихся в одно неповторимое целое, делают его в наших глазах первым из смертных; голова и шея обличают бога. Это небесное сочетание приветливости и строгости, ясности и сосредоточенности, величия и мягкости не может быть признаком сына земли. Эта высокая грудь, по согласному ощущению всех художников, есть совершеннейшее из всего, когда-либо созданного резцом; бедра и икры — образец благороднейшей красоты... Статуя парит — все мускулы устремлены вверх и как бы явно рвутся ввысь. Художник остановился на том мгновении, когда разгневанный бог только что пустил стрелу в дракона Пифона. Правая рука отскакивает от тетивы, в левой еще сохранилась некоторая жесткость и напряжение. Во взоре величавый гнев и твердость прицела, в выдавшейся нижней губе презрение к чудовищу, в стройно протянутой шее торжество и божественное достоинство» [1].

В этом изваянии ничто не напоминает об усилиях художника. И все говорит об одном: прекрасен человек! Ибо созданный художником образ — это воплощение красоты реальной, красоты человеческой, которая здесь волшебством искусства поднята на высоту «божественного», т. е. достойного поклонения.

ИЗОБРАЖЕНИЕ БЕЗОБРАЗНОГО И КРАСОТА

Но если легко и просто говорить об эстетическом чувстве, порождаемом образом прекрасного человека, то что же можно сказать о произведении, в котором художник запечатлел житейскую пошлость и низость, мелочность, а

---

[1] *Фридрих Шиллер.* Статьи по эстетике, стр. 530—531.

то и полный распад человеческого духа? Где искать источник прекрасного, если перед нами, вместо идеальных личностей, кувшинные рыла, в которых даже под увеличительным стеклом невозможно открыть ни грана красоты? Что можно сказать о людях, представляющих собой пасквили на человечество?

Можно ли «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и поэму «Мертвые души» отнести к произведениям изящным и прекрасным? Можно ли говорить о красоте, когда перед нами столь широко раскинулось царство мертвых душ?

Не только можно, но и должно.

Гениальные создания Гоголя, открывшие человеческому взору всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших жизнь, всю глубину отрицательных характеров, дерзко и смело выставившие на всенародный суд царство крепостников,— эти создания пробуждали в народе благородные чувства, новый взгляд на существующий порядок вещей. Они потрясли Россию, ибо показали омерзительное лицо крепостничества.

Дивная сила гения выразилась здесь не только в том, что он открыл важную истину в незабываемо ярких образах, но и в возвышенной, гуманной идее, направленной против социального уродства, в защиту подлинной человечности.

Леохарес показал в бессмертном образе Аполлона то естественное стремление человека к идеальной красоте, которое открыло в нем истинную перспективу будущего, когда он станет самоцелью всего общественного развития. В прекрасном Аполлоне, как и во многих творениях мастеров древней Эллады, человечество увидело не только золотой век своего детства, не только свое прошлое, но в известной мере и свое будущее. Не такие ли шедевры дали Марксу основания говорить об эллинском искусстве, что оно в известном смысле сохраняет для нас значение нормы и недосягаемого образца! Ибо ничто не может в жизни общества иметь значение столь важное, как сам человек.

Но когда мы следим за поступками Плюшкина, Ноздрева, Манилова, Коробочки, Собакевича и им подобных, мы невольно спрашиваем: где же человек? Что за мир, в котором живут эти монстры? Это — мир помещиков, во главе которых стоит русский царь, самый крупный из всех помещиков.

Лучшие представители русской национальной культуры: Радищев, Фонвизин, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Некрасов, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Л. Толстой и другие — создали великую русскую литературу, поведавшую миру суровую правду о жизни русского общества. Наряду с Чацким, Онегиным, Татьяной, Печориным, Рудиным, Бельтовым, Безуховым, Левиным, Болконским, Карениной, на сцену были выведены скотинины, фамусовы, плюшкины, собакевичи, головлевы, смердяковы и т. п. Литература показала, как в мире крепостников человек постепенно превращается в Скотинина, Собакевича, Плюшкина, Угрюм-Бурчеева, Иудушку Головлева. Жгучая сатира и незримые миру слезы были и осуждением зла, и воплем души о трагическом разрушении человека. Поставьте Аполлона Бельведерского и Венеру Милосскую рядом с Головлевым и Коробочкой — и многое объяснится само собой.

Если общественный строй безжалостно уродует и подавляет духовную жизнь, значит, общество оказалось в состоянии глубочайшего кризиса и, значит, искусство не может выполнить своей задачи традиционным повторением приемов античных художников. Оно было обязано запечатлеть уродство социальной жизни, чтобы передовая часть общества могла утвердиться в мысли о необходимости коренного преобразования изжившего себя порядка.

Аполлон Бельведерский и Венера Милосская знаменуют утверждение идеала прекрасного человека в обществе, которое далеко еще не исчерпало своих возможностей на путях исторического прогресса. Здесь идеал прекрасного питается живыми родниками. В условиях нормального детства человечества объективно прекрасное могло совпадать и действительно совпадало с субъективными устремлениями художников.

Иное соотношение складывается в обществе, где идеальные стремления оказываются в непримиримом противоречии с существующим порядком. Гоголь страстно искал героя, который нужен был не для того только, чтобы уравновесить свет и тени, положительное и отрицательное, но и для того, чтобы показать перспективу движения к осуществлению высокого идеала. Что же встретил Гоголь в поисках героя? «Если же действительность не представляла идеальных лиц, или представляла в положениях, не-

доступных искусству — что оставалось делать Гоголю? Выдумывать их? Другие, привыкшие лгать, делают это довольно искусно; но Гоголь никогда не умел выдумывать, он сам говорит это в своей «Исповеди», и выдумки у него выходили всегда неудачны» [1].

Духовный кризис Гоголя явился отражением кризиса общественного порядка, исчерпавшего свои исторические возможности. Носителями положительных идеалов оказывались классы, находившиеся в состоянии непримиримой вражды с собакевичами, ноздревыми и маниловыми. Только перейдя на точку зрения этих классов, Гоголь сумел бы найти решение проблемы положительного героя. Писатель не сделал этого шага, отсюда трагическое противоречие его жизни. Однако в этой неравной борьбе выдающейся личности с косным и застойным обществом нельзя не видеть ее стремления к прекрасным человеческим идеалам.

Итак, искусство может воссоздавать и прекрасное и уродливое, оставаясь и в том и в другом случае собой, т. е. прекрасным отражением реальной жизни и носителем идеалов прекрасного.

Правдивое и глубокое изображение безобразного — задача весьма сложная. Это изображение призвано выявлять самую сущность безобразного. Здесь всякая попытка идеализации, даже тень идеализации объекта могла бы нарушить красоту изображения. Следовательно, красота изображения безобразного требует от художника не только мастерства, не только умения живо и ярко схватывать внешний облик объекта, но и соответствующей точки зрения на объект, требует, так сказать, моральной, идейной оценки изображаемого. Всякое уклонение от нее повредит красоте изображения.

Утверждать прекрасное в искусстве — это значит стремиться возвысить человека в духе идеала красоты, истины и добра. Как мы знаем, прекрасное неотделимо от нравственного. Следовательно, всякая уклончивость, всякое безразличие художника к безобразному, всякая попытка отхода в сторону от ясной и последовательной оценки безобразного может совершаться только за счет нарушения идеала прекрасного.

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Очерки гоголевского периода русской литературы. СПб., 1892, стр. 8.

Если красота изображения объективно безобразного достигается лишь путем последовательной отрицательной оценки безобразного, то красота изображения объективно прекрасного — утверждением последовательной положительной оценки прекрасного. Развенчание объективно прекрасного, идеализация безобразного возможны лишь как измена идеалу прекрасного,— здесь искусство извращается и разрушается.

Неверно думать, будто прекрасное изображение объективно прекрасного само по себе труднее, нежели прекрасное изображение объективно безобразного. Читатель, наверное, помнит рассуждения Гоголя в «Мертвых душах» о том, что изображать характеры большого размера легче, нежели характеры незначительные, с их неуловимыми особенностями, с их тонкими, почти невидимыми чертами.

Дать ясное представление о фигуре расплывчатой и неясной может только тот художник, который в совершенстве знает действительность и обладает зорким взглядом.

«Один бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова. На взгляд он был человек видный; черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару; в приемах и оборотах его было что-то заискивающее расположения и знакомства. Он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами. В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: «Какой приятный и добрый человек!» В следующую минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: «Черт знает, что такое!» — и отойдешь подальше; если ж не отойдешь, то почувствуешь скуку смертельную».

Гоголь в своей поэме раскрыл одну из потрясающих истин общественной жизни: раскрыл не процесс, а вполне законченный результат этого процесса — распад в живом человеке самой сущности человека. Он дал прекрасное и вполне законченное воспроизведение обесчеловеченного человека, обезволенной воли, обездушенной души. Собакевичи, плюшкины, маниловы и пр.— антитеза прекрасного человека, они — мнимые люди.

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПРАВДИВОСТЬ — УСЛОВИЕ ПРЕКРАСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Показать в произведении искусства жестокую правду жизни, извлечь ее на свет божий из лабиринта социально-политических отношений старого общества, выставить ее на позор и осмеяние всему миру — разве это не прекрасная идея? Пусть эта правда режет глаза и переворачивает душу, но это — правда; она зажигает в сердце огонь ненависти к господству бесправия и насилия, пробуждает в живых душах стремление к человечности.

Искусство, проповедующее идеи столь дерзкие и смелые, воспитывает реалистически верные взгляды на безобразное, обветшавшее, реакционное, действенно участвует в борьбе за осуществление прекрасных идеалов — идеалов борьбы за преобразование общественного строя на новых, более прогрессивных началах.

ТОРЖЕСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЫ

«Ужасающая» неясность, которая, по словам Льва Толстого, царила в определении красоты, была характерна для буржуазной эстетики. Эта неясность, эти разноречие и путаница явились в одном случае результатом подмены красоты современного искусства красотой античного искусства, в другом — результатом смешения реальной красоты с умозрительной красотой сверхчувственного мира. Длившийся десятилетия спор эстетики с требованиями живой жизни представлял собой попытку теоретического оправдания того краха, который потерпели господствующие эксплуататорские классы в стремлении создать великое искусство, способное играть роль поэтического украшения их мелкой, прозаической, бесчеловечной практики.

В то время как авторы идеалистических трактатов, оглядываясь на античность, упорно твердили современному искусству: твоя цель — абсолютная красота, лучшие представители этого искусства, его мастера раскрывали, шаг за шагом, отвратительнейшие стороны современной им действительности. В то время как искусство соблазняли царством прекрасной видимости, оно, следуя законам истины, изображало царство отвратительной реальности. В то

время как его пытались подкупить при помощи золота и всяческих почестей, великие художники, опираясь на действительность, разоблачали господство золота, грубой силы и алчности.

Историческая «вина» лучших художников с точки зрения идеалистической эстетики состояла в том, что они не вняли ее советам, не показали ослепительного блеска «абсолютной красоты». Ясно, что на деле их «вина» есть их великая историческая заслуга. Не повинуясь ложным идеалистическим призывам, подлинное искусство бесстрашно разоблачало враждебную красоте природу общественных отношений.

Буржуазные эстетики были обмануты в своих лучших ожиданиях. Вместо изображения идеально прекрасных объектов они встречали в искусстве художественно совершенное изображение безобразных объектов. Вместо абсолютного примирения с действительностью они находили непримиримый разлад искусства с действительностью. Возникло противоречие между многочисленными эстетическими учениями и истинным искусством, между классовыми целями буржуазии и демократическими устремлениями художников. Это противоречие не сглаживалось, а обострялось и разрасталось до состояния непримиримой вражды.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕКРАСНОГО

Историческая тяжба между идеалистической эстетикой и прогрессивным искусством нашла свое реальное разрешение, когда революционный народ, взявший политическую власть в свои руки, лишил буржуазию возможности навязывать искусству и эстетической мысли несвойственные и враждебные им цели и задачи.

Именно социалистическая революция указала науке и искусству истинное направление их развития, а вместе с ним — способ борьбы за прекрасные идеалы. Впервые был найден теоретический принцип, который оказался приемлемым и для теории искусства, и для его практики. Этот принцип состоит в уничтожении противоречия между человеком и обществом, между искусством и действительностью, между идеалом красоты и реальными условиями его осуществления в жизни и в искусстве.

Г Л А В А 7

ВОЗВЫШЕННОЕ

*

ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Марксистско-ленинская эстетика, как и эстетика революционных демократов, исходит из убеждения в том, что эстетическое неотделимо от этического. «Возвышенное» — это категория, в которой с наибольшей наглядностью выражена нераздельность двух названных понятий. Материалистическая эстетика рассматривает возвышенное как сферу объективно существующих предметов и явлений, оказывающих на нас воздействие, связанное с чувством радости, восхищения.

РАЗЛИЧНЫЕ ВЗГЛЯДЫ НА ВОЗВЫШЕННОЕ

Субъективно-идеалистическая эстетика, напротив, считает, что возвышенное существует не в окружающем нас мире, а только внутри нас, что, следовательно, сферу истинно возвышенного надо искать только в душе.

Эстетика Гегеля — эстетика объективного идеализма — видит в возвышенном перевес идеи над формой или то, что возбуждает в нас идею бесконечности.

В противовес идеалистическим воззрениям, научный материализм рассматривает идеальное как отраженное и переработанное в человеческой голове реальное, диалек-

тику субъективную, диалектику головы — как отражение диалектики объективной, диалектики природы.

Попытка свести возвышенное к чистой субъективности так же несостоятельна, как попытка связать возвышенное с идеей бесконечности. Об эстетическом произволе субъективизма мы уже говорили выше. Что касается гегелевской идеи бесконечности, она при ближайшем рассмотрении оказывается все тем же абсолютным духом, который в его философской системе рассматривается в качестве основы основ всего сущего.

Материалистическое представление о бесконечности можно, очевидно, связать и с категорией возвышенного, но абстрактная бесконечность идеалистов не столько проясняет, сколько затемняет суть дела. Суть же заключается в том, что возвышенное порождается реальным процессом бытия, так вдохновенно воспетым Гете, порождается живой жизнью природы и общества. Мы склонны думать, что главная сфера возвышенного — в социальном человеке, в его исканиях и свершениях.

ВОЗВЫШЕННОЕ В ЧЕЛОВЕКЕ

Возвышенное разнообразно проявляется в человеке — в его действиях, поступках, характере, чувствах, мыслях, идеях, замыслах и т. п. Действия и поступки, чувства и мысли бывают возвышенные и низкие, прекрасные и безобразные. Рядовой Матросов совершил героический подвиг, сделавший его имя бессмертным. Жертвуя собой во имя Родины, Матросов показал безграничную силу советского патриотизма, сыгравшего исключительную роль в великой победе над фашистскими ордами. Зоя Космодемьянская, участники подпольной организации «Молодая гвардия», геройски погибшие под страшными пытками гитлеровских палачей, будут жить века в сознании народа, сынами и дочерями которого они являются. Возвышенный характер их геройских подвигов будет служить вечным примером для воспитания новых поколений советских патриотов.

Кант был не прав, утверждая, будто возвышенное надо искать только в душе; но близко к истине его утверждение о том, что возвышенное — это, безусловно, великое, то, в сравнении с чем все другое кажется малым, незначительным.

ВОЗВЫШЕННОЕ НЕ АБСОЛЮТНО

Мы сказали: близко к истине. Действительная истина состоит не в том, что возвышенное безотносительно к чему-либо великому, а в том, что оно велико в сравнении с другими предметами, явлениями, иначе говоря, возвышенное нельзя рассматривать как нечто абсолютное. Всегда важен фон, на котором проявляется возвышенное. В драме Горького «Враги» рабочие, борющиеся со своими хозяевами — эксплуататорами, проявляют поразительную самоотверженность. Левшин и Ягодин просят молодого рабочего Рябцова взять на себя вину за убийство капиталиста Скроботова. Свою просьбу они мотивируют тем, что действительный виновник «для товарищеского дела... дороже тебя». Подчиняя личное интересам общего, Рябцов соглашается принять на себя вину, зная, что его ждет каторга. Возвышенный характер поступка Рябцова отражает величие и духовную красоту революционного рабочего класса.

Чернышевский писал, что возвышенное в человеке пробуждает нашу гордость, чувство собственного достоинства, возвышает нас мыслью о том, как силен человек. Возвышенные чувства и деяния — «важнейшие, интереснейшие моменты... *цвет* жизни человеческой» [1]. Именно такое впечатление производят на нас люди, посвятившие лучшие силы своего духа и всю свою жизнь великому, благородному делу.

ВОЗВЫШЕННОЕ И ПРЕКРАСНОЕ

Существует мнение, что прекрасное и возвышенное совершенно различные категории. Факты говорят о том, что свойственное им различие не исключает известного сходства. Волга, которая, как известно, несравненно шире, многоводнее и привольнее многих других рек, вызывает в нас не просто чувство удивления, но и чувство восхищения ее несравненным величием и красотой. Громадная гора также вызывает не одно лишь удивление своими диковинными размерами; красота горы, как и все прекрасное в природе, доставляет эстетическое удовольствие. Совсем иное впечатление будет производить та же река, приведенная в

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 268.

сильное волнение бурей, или гора, разрушающаяся на наших глазах от сильного землетрясения. В этом случае возвышенное и прекрасное уступят место ужасному. Величие и могущество человека также не исключает и его красоты. Говорят, главная черта в чувстве прекрасного — нежная радость, тогда как возвышенное вызывает в нас либо удивление и страх, либо гордое сознание собственной силы и человеческого достоинства. С этим нельзя полностью согласиться. Прекрасное не сводится к таким формам, которые вызывают в нас нежную радость. Формы прекрасного многообразны. То же можно сказать и о возвышенном. Суть дела состоит в том, что между прекрасным и возвышенным нет резко очерченной грани. Казбек в одно и то же время производит впечатление прекрасного и возвышенного. Река Волга, озеро Байкал также производят впечатление возвышенного и прекрасного. Подвиги героев революции и возвышенны и прекрасны. Разумеется, не все прекрасное возвышенно и не все возвышенное прекрасно. Красоту василька и гвоздики не назовешь возвышенной, грозную силу морской бури не назовешь прекрасной.

Одним словом, прекрасное и возвышенное нельзя считать совершенно различными понятиями. Связь между ними проявляется, во-первых, в том, что возвышенное и прекрасное — положительные эстетические оценки. Во-вторых, в том, что возвышенные предметы и явления в то же время бывают и прекрасны. Подобный взгляд, отвергающий метафизическое противопоставление двух родственных категорий, вполне согласуется с определением эстетики как общей теории искусства и прекрасного.

ГЛАВА 8

ТРАГИЧЕСКОЕ

*

АНТИЧНАЯ КОНЦЕПЦИЯ СУДЬБЫ

Под влиянием некоторых ошибочных эстетических воззрений категория трагического обрела крайнюю усложненность. Чернышевский, исследуя возникновение и развитие эстетических категорий, должен был очищать понятие трагического от вековых напластований.

Прежде всего он подверг критике античную концепцию «судьбы», олицетворявшей непобедимую силу, которая стремится губить людей и тем доказывать свое превосходство над ними. Античное искусство показало трагические судьбы Прометея, Лаокоона, Эдипа, Клитемнестры, Агамемнона и многих других героев, не нашедших спасения от всесильного рока. Мистические силы, называемые «роком», не отличаются гуманностью. Больше того, они безжалостны, ни во что не ставят мужество, честность, искренность и правдивость подвластных им смертных.

Что же представляет собою рок, судьба?

Чернышевский справедливо замечает, что люди, не знавшие законов природы, олицетворяли ее силы в виде множества богов, из которых каждый, по велению главного бога, получал власть над какой-либо стихией природы. Судьба — наивысшее и самое таинственное божество, ей даже остальные боги подчиняются. Так понимали судь-

бу древнегреческие писатели и художники, такой выступает она в древнегреческих мифах, трагедиях, произведениях скульптуры и живописи.

КОНЦЕПЦИЯ ВЕЧНОГО НРАВСТВЕННОГО ЗАКОНА

Идеалистическая философия приложила немало усилий, чтобы приспособить античные представления о трагическом к искусству нового времени. Шеллинг в «Философии искусства» трактует трагическое как борьбу свободы и необходимости, подразумевая под последней «высшую» необходимость. Возвышающее начало трагедии он видит в том, что «невинно-виновный», борющийся с необходимостью, добровольно идет на гибель. Мысль о трагической вине героя, долженствующего искупить ее своей гибелью, нашла свое выражение и в эстетике Гегеля. Шеллинг и Гегель понятие «судьба» заменили более подходящим для своего времени понятием нравственной вины, но суть дела от этого мало изменилась.

Белинский в период увлечения гегельянством также разделял представление о трагическом как об идее осуществления нравственного закона. В статьях «Менцель — критик Гете», «Горе от ума» (1840) он высказал мысль, что человек живет по извечно существующим принципам абсолютного нравственного закона, нарушение которого карается страданием или гибелью нарушителя. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) Белинский утверждал, будто постоянное торжество вечного закона над личной жизнью человека выражает идею всесилия судьбы. Гибель героя как бы вновь восстанавливает нарушенную им гармонию мирового духа, вызывающую в нашей душе сострадание к трагической судьбе героя, размышление о непостижимом таинстве жизни.

Гибель Андрия («Тарас Бульба»), вызванная оскорблением нравственного закона (по Шеллингу — абсолютной «необходимости»), влечет за собой восстановление вечной гармонии. Белинский приходил к выводу, что сущность всяких трагедий заключается в идее торжества нравственного закона, сурово карающего тех, кто его нарушает.

Неудовлетворительность этой концепции заключается в ее абстрактном характере, в игнорировании социального и конкретно-исторического. Если отбросить мистическое покрывало «вечного нравственного закона», то окажется, что смерть Андрия есть наказание за измену родине. Силой, которая осуществляет акт возмездия, оказывается не мистический вечный закон, а родной отец, выражающий суровые, но справедливые нравственные понятия казацкой массы, ведущей борьбу против захватчиков.

Когда Белинский перешел на материалистические позиции, он отказался от абстрактного истолкования трагического. Великий критик показал, что корни трагического — в грубой и грязной действительности, в несовершенстве общественной жизни, которая убивает поэта Кольцова, преждевременно сводит в могилу Пушкина и Лермонтова. В поэме Пушкина «Тазит» коллизию между отцом и сыном Белинский трактует как конфликт между личностью и обществом. Трагическую коллизию «Цыган» Белинский связывает с проявлением дурных страстей Алеко, которые были обусловлены чудовищно-эгоистическим характером этого человека. Ключ к основной идее поэмы критик видел в словах старого цыгана: «Ты для себя лишь ищешь воли».

Опираясь на материалистические традиции Белинского, Чернышевский продолжал углублять разработку вопроса о реальной обусловленности трагического. Он писал, что всякие мистические истолкования этой категории, «как бы ни переодевались, как бы ни прикрашивались они, должны быть решительно оставлены» [1]. Самое, пожалуй, замечательное в размышлениях великого революционного демократа о трагическом — это его стремление утвердить идею активности, идею борьбы. «Смотря на жизнь человеческую глазами рассудка, а не фантазии,— писал Чернышевский,— мы должны сказать: «всякое важное дело человека требует сильной борьбы с природой или другими людьми; но будет ли эта борьба трагична или нет, зависит от случая» [2]. Чернышевский решительно отбрасывает идеалистическую концепцию так называемой «трагической вины»,

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 277.

[2] Там же, стр. 278.

концепцию, согласно которой каждый гибнущий является, в той или иной степени, виноватым, так как в самой его натуре заложены корни каких-либо ошибок или преступлений (например, Офелия гибнет, потому что она слишком доверчива).

ТЕОРИЯ «ТРАГИЧЕСКОГО БЕССМЕРТИЯ»

Пытаясь решить проблему трагического, некоторые современные авторы проповедуют взгляды, вызывающие не менее серьезные возражения, нежели те, о которых говорит Чернышевский. Так, один из теоретиков утверждает, что свойственный людям «внутренний протест против неизбежности смерти издавна порождал у людей стремление к бессмертию» [1]. В данном случае проблема трагического поставлена в прямую связь с проблемой бессмертия. Наша критика справедливо указывала на то, что подобная теория чужда духу нашего мировоззрения и не соответствует действительности [2]. Рассматривая трагическое как форму проявления героического, автор, по-видимому сам того не подозревая, оставил за пределами трагического и леди Макбет, и Офелию, и Бориса Годунова, и многих других трагических персонажей, в действиях и поступках которых героическое отсутствует. Вопреки фактам, автор рассматриваемой теории утверждает, будто всякая трагедия вообще и советская трагедия в особенности говорит не о смерти, а о бессмертии. Оказывается, трагедия доказывает ту истину, что за жизнью следует не смерть, а истинно земное и вполне реальное бессмертие.

Все, читавшие Горького, были убеждены в том, что пафос поэмы «Девушка и смерть» — прославление любви, побеждающей смерть. Любовь побеждает смерть — вот в чем основной идейный смысл поэмы, а не в гимне смерти. Ю. Борев, рассудку вопреки, утверждает: для жизни нужна смерть; в поэме «Девушка и смерть» Горький «слагает почти гимн смерти» [3].

---

[1] *Ю. Борев.* О трагическом. М., «Советский писатель», 1961, стр. 266.

[2] См. *С. Артамонов.* На всякого мудреца... «Литература и жизнь», 1962, 20 мая, № 59.

[3] *Ю. Борев.* О трагическом, стр. 265.

Теория Ю. Борева опровергается любым подлинно художественным изображением трагического. Например, «Оптимистическая трагедия» Вишневского говорит не о том, что за жизнью следует бессмертие, а о том, как большевистское руководство, укрепление дисциплины духовно возрождает, коренным образом изменяет доведенную до полного разложения команду корабля. Гибель женщины-комиссара моряки тяжело переживают именно потому, что ее боевая жизнь стала для каждого из них примером мужества, беззаветной преданности революции.

В романе С. Залыгина «Соленая падь» главком Мещеряков на вопрос Таси Черненко, как ты делаешь революцию, отвечает: «Вот так и делаю. И двадцать тысяч мужичков, которые в нашей армии, тоже так делают, из того же расчета: жить, а не помирать. Они воюют не только за себя, за себя — это даже скучно, за счастье своих детей — это уже гораздо веселее. Но и двадцать тысяч счастливых вдов после себя оставить, да сто тысяч ребятишек безотцовщины, да сколько еще престарелых родителей — нет, ни для кого не расчет. Разве что для самого лютого врага».

Итак, легендарный Мещеряков воюет без поражений ради жизни, а Ю. Борев поет гимны смерти, за которой начинается бессмертие. Мещеряков делает революцию из расчета: жить, а не помирать, а Ю. Борев строит теорию трагического из расчета: за жизнью следует не смерть, а реальное бессмертие. Мещерякова волнует не только жизнь борющихся героев, но и жизнь их жен, детей, родителей, а Борев, видящий в смерти бессмертие, об этом и не подумал. Словом, легендарный Мещеряков, делающий революцию, начисто отвергает теорию трагического бессмертия, справедливо полагая, что смерть героев ни для кого не расчет, разве что для их врагов.

Мы с благоговением относимся к тем, кто, подобно Матросову, отдал свою жизнь за Родину, мы говорим, что память об этих людях будет бессмертной. Но нашему мировоззрению глубоко чужд малейший намек на апологию смерти.

Что же нас поражает в трагическом? На этот вопрос Чернышевский ответил: трагическое всегда бывает возвышенным; трагическое событие — возвышенное, т. е. очень важное событие в человеческой жизни, трагический герой — замечательный, возвышенный человек. Трагическое

есть страдание или гибель человека, волнующие и поражающие нас, наполняющие нас ужасом и состраданием. Страдание и гибель трагического лица ужасны. Говоря коротко, трагическое, с точки зрения Чернышевского, есть ужасное в жизни [1].

МАРКС И ЭНГЕЛЬС О ТРАГИЧЕСКОМ

Основоположники марксизма придавали проблеме трагического большое значение. В одном из писем к Ф. Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон-Зикинген» К. Маркс заметил: «Задуманная тобой коллизия не только трагична, но она и есть та самая трагическая коллизия, которая совершенно основательно привела к крушению революционную партию 1848—1849 гг. Поэтому я могу только всецело приветствовать мысль сделать ее центральным пунктом современной трагедии» [2].

Правда истории состоит в раскрытии трагического противоречия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления. Таким образом, трагической является коллизия, которая ведет к гибели, крушению не только отдельных выдающихся личностей, но и революционных партий, наконец, целых движений. Революционная партия в 1848—1849 годах так же, как и рыцарское восстание в Германии в 1522 году, потерпела крушение благодаря внушительному превосходству сил реакции, олицетворявших старый режим, над силами восстания. Трагической была коллизия, которая привела к поражению горстки отважных дворянских революционеров, выступивших в 1825 году против российского самодержавия.

Понятие трагического для Маркса неотделимо от идеалов, за которые борется личность. По его мнению, «Зикинген (а вместе с ним в известной степени и Гуттен) погиб не из-за своего собственного лукавства. Он погиб потому, что восстал против существующего [строя], или, вернее, против новой формы существующего [строя], как *рыцарь* и как *представитель гибнущего класса*. Если отнять у Зи-

---

[1] См. *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 283, 285.

[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1957, стр. 25.

кингена то, что свойственно ему как личности с ее особыми природными склонностями, образованием и т. д., то останется Гетц фон-Берлихинген. А в этом жалком субъекте мы имеем трагическую противоположность рыцарства с императором и князьями в ее адекватной форме, и потому Гете был прав, избрав его героем» [1].

Говоря об особенностях английской (шекспировской) трагедии, Маркс обратил внимание на то, что они «причудливая смесь возвышенного и низкого, ужасного и смешного, героического и шутовского» [2]. Мы видим, содержание трагедии отнюдь не сводится только к трагическому как таковому. Идейная глубина и богатство содержания, без которых нет истинной трагедии, не могут мириться с унылым однообразием. В том, что трагическое идет рука об руку с комическим, героическое — с шутовским, а возвышенное — с низким, проявляется многообразие характеров, ситуаций, поражающих воображение красок, свойственное самой жизни. Благодаря этим своим особенностям трагедия приобретает такую силу воздействия, с которой трудно соперничать другим жанрам искусства.

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 25.
[2] Там же, стр. 362.

ГЛАВА 9

КОМИЧЕСКОЕ

✲

ОПРЕДЕЛЕНИЕ

Комическое есть категория эстетики, обозначающая предметы и явления, внутренне противоречивые, не соответствующие своей собственной природе и, вследствие этого, вызывающие смех, характер которого (юмор, ирония, сарказм) обусловливается не только сущностью противоречия, но и особенностями нашего отношения к нему. Область комического — область смешного. Однако не все смешное комично, не любой смех обладает достоинством комического. Классики эстетической мысли проводили существенное различие между смехом пустым, мелочным и смехом социально значимым, ядовитым, обжигающим, грозным, бичующим. Гоголь справедливо говорит: «Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлеченья и забавы людей; — но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека,— излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что́ проскользнуло бы, без проницающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека» [1].

[1] «Н. В. Гоголь о литературе». М., Гослитиздат, 1952, стр. 283—284.

Исполненный смысла и значения смех, подобно увеличительному стеклу, заставляет «мелочь и пустоту жизни» выступить ярко, выпукло. Комическое — одно из средств духовного вооружения против зла, несправедливости, самодовольства, пошлости и т. п. Комическое служит человечеству «как старое, но грозное оружие».

ГЕГЕЛЬ О КОМИЧЕСКОМ

По мысли Гегеля, всеобщую почву комедии составляют внутренние противоречия явления, его «бренность», означающая, что данное явление «уничтожает себя внутри самого себя» [1]. Надо сказать, что эта мысль Гегеля, несмотря на абстрактную форму своего выражения,— мысль весьма плодотворная. В переводе на современный язык она означает: смешным может быть то, что отжило и должно уйти с исторической сцены.

БЕЛИНСКИЙ О КОМИЧЕСКОМ

Остроумие, составляющее существенный элемент комического, как и смех, им возбуждаемый, бывает разное. Есть остроумие пустое, беспредметное, но есть остроумие, обусловленное умением «видеть вещи в настоящем виде, схватывать их характеристические черты, выказывать их смешные стороны» [2]. В этом последнем случае оно выступает как форма познания существенного, истинного, скрытого от поверхностного взора. Каждому ясно, что смешное в «Ревизоре» не сводится к развенчанию ничтожного хвастунишки, человека без царя в голове. Великая гоголевская комедия показывает социальную жизнь «в настоящем виде», срывает покровы с действительности; смех «Ревизора» приобретает грозный характер.

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ О КОМИЧЕСКОМ

В эстетической литературе распространяется мнение, будто Чернышевский, в силу большой социальной остроты проблемы комического якобы решил уклониться от деталь-

---

[1] *Гегель.* Соч., т. XIV, стр. 367.
[2] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. II, стр. 136.

ного анализа комического. Это не соответствует действительности. Чернышевский не дал детального анализа комического в своей диссертации, потому что основная проблема этого труда — проблема прекрасного, или, как назвал ее Чернышевский, проблема эстетических отношений искусства к действительности. Что же касается комического, оно получило обстоятельное освещение в его специальной статье «Возвышенное и комическое», впервые опубликованной в журнале «Под знаменем марксизма» (1928, № 11). Рукопись статьи обрывается на полуслове, однако текстологи считают эту работу в основном завершенной и не имеющей лишь концовки.

По мнению Чернышевского, безобразное, как и комическое, является противоположностью возвышенного. Безобразное становится комическим, когда пытается казаться прекрасным. В природе нет места комическому, ибо в природе нет воли, следовательно, нет никаких притязаний. Пейзаж может быть некрасивым, но никогда не может быть смешным. Некрасивые растения, как, например, кактусы, могут быть безобразными, но в них нет ничего смешного. Истинная область комического — человек, человеческое общество, человеческая жизнь, ибо только в человеке развивается стремление быть не тем, чем он является на самом деле, или тем, чем он должен быть. Все неудачное, неуместное, внутренне противоречивое в человеке становится комическим, если не бывает страшным, пагубным. Например, страсть, если она не величественна и не грозна, чрезвычайно смешна. Раздражительный человек смешон, если его гнев вызван пустяками и не приносит серьезного вреда. Смешна бывает и любовь, если ее предмет не заслуживает серьезного чувства. Бессильный злодей, никому не страшный и не вредный,— комичен, комична бывает и погибель его. Самое трагическое превращается в комическое, если оно остается пустой претензией. Все безвредно-нелепое комично. Главный источник комического — глупость, нелепость. Комическое становится фарсом, если оно проявляется только внешними действиями (например, клоунада). Второй вид комического — острота и насмешка, сущность которых заключается в неожиданном сближении двух весьма различных предметов, сходных разве в какой-нибудь отдельно взятой черте. Острота и состоит в выявлении этого парадоксального сходства. Если острота стремится только блеснуть,

то насмешка стремится кольнуть, уязвить. В остроте нередко преобладает веселость, бойкость ума, в ней нет презрения, зато есть шутка. Острота — насмешка над другими. Юмор — добродушная насмешка над собою. По мнению Чернышевского, человек в юморе хочет выставить себя смешным, позволяет себе фарс и шутовство. Юморист может до того теряться в остротах, шутках, фарсах, дурачествах, что для непонимающих юмора может казаться шутом или отчасти помешанным, как, впрочем, и думают о Гамлете. Но его юмор и дурачества — насмешка мудреца над глупостью и подлостью, его смех — горестная улыбка сострадания к себе и людям. У Шекспира представителем простодушного юмора является шут, в русском народе встречается много шутников и юмористов, юмор которых едок, несмотря на свою веселость, юмор украинцев простодушнее. Смеясь над безобразным, мы становимся выше его. Смеясь над глупцом, мы чувствуем, что понимаем его глупость, в это время мы выше его. Очень интересна мысль Чернышевского о том, что комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства, ибо ставит нас выше того, что вызывает смех [1].

Мы остановились на суждениях Чернышевского о комическом не только для того, чтобы показать беспочвенность утверждений, будто он уклонился от анализа сложной проблемы, но, главным образом, потому, что эти суждения великого ученого представляются нам весьма меткими.

КОМИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КОМИЧЕСКОГО

Некоторые эстетики, справедливо подчеркивая, что главный предмет комического — человеческая глупость, в то же время ставят себя в смешное положение, доказывая, что архитектура — единственный вид искусства, не способный отразить комическое в действительности. «Из этого наблюдения над архитектурным образом (!), не способным (!) отразить комическое, мы можем сделать важный (!) вывод о природе истинного смеха» [2].

---

[1] См. *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 287, 288, 289, 290, 292, 293.

[2] *Ю. Борев.* Основные эстетические категории. М., «Высшая школа», 1960, стр. 228.

В этом рассуждении, говоря словами великого сатирика, есть что-то непоправимо комическое. Архитектура не отражает комического не в силу особой природы своих образов, а в силу того, что она их вообще не имеет. Архитектура не есть искусство создания художественных образов (см. настоящую работу, ч. III, гл. «Виды искусства»). Поэтому мифические наблюдения над «архитектурным образом», будто бы позволяющие сделать важный вывод о природе истинного смеха, по праву следует отнести к категории комического.

СОВРЕМЕННАЯ САТИРА

Победоносиков не потому смешон, что у него смешная фамилия, и не потому, что он бюрократ. В реальной жизни смешон далеко не каждый бюрократ. Победоносиков смешон потому, что занимаемая им должность — главный начальник по управлению согласованием, иначе главначпупс — таит в себе нечто непоправимо комическое. И его учреждение, и занимаемый им пост, и «дело», характеризующее его служебные обязанности,— все, что создает образ Победоносикова, отличается мнимой значительностью. Смешное состоит не только в том, что Победоносиков не замечает во всем этом ничего смешного, но и в том, что произносимые им «высококультурные» фразы раскрывают его непроходимую глупость, тупость, самодовольство и невежество.

Объясняя своеобразие «драмы в шести действиях с цирком и фейерверком», Маяковский говорил, что его «Баня» моет, просто стирает бюрократов. Но стирает не только в смысле отстирывает, а в смысле стирает в порошок. Стремясь сделать агитацию, пропаганду, тенденцию живой, Маяковский оружием смеха уничтожал всевозможную нечисть. Великий поэт блестяще доказал, насколько важна революционная сатира в великом деле строительства нового общества.

Среди заметных, ставших нарицательными, комических образов, созданных советскими писателями, оказался образ проходимца, «великого комбинатора», порожденного эпохой нэпа. Кто не знает Остапа Бендера! Из самых трудных и опасных положений Остап выходит с ловкостью, вызывающей невольную улыбку. Он умеет обвести вокруг

пальца любого ротозея, а доверчивого и недальновидного человека непременно оставит в дураках. Это тип проходимца, который в огне не горит и в воде не тонет. Если к этому добавить, что Остап Бендер не лишен остроумия, станет ясно, почему у читателей «Золотого теленка» и «Двенадцати стульев» вместе с улыбкой он вызывает порой чувство, близкое к симпатии. Привычная логика сатирического изображения наводила на мысль сделать жулика, афериста и мошенника если не основным, то одним из основных объектов сатирической насмешки. Но Ильф и Петров сделали главным объектом насмешки тех, кого обманывает авантюрист. Поэтому, несмотря на свою безусловно отрицательную социальную характеристику, он наделен некоторыми привлекательными чертами и стал объектом не испепеляющей сатиры, а, скорее, добродушной иронии. Однако утверждение, будто Остап Бендер в чем-то схож с героем трилогии Бомарше[1], лишено исторической и психологической основы. Фигаро — человек труда, Бендер — паразит. Фигаро связан с «третьим сословием», с восходящими социальными силами, Бендер, как бы он ни был изобретателен и остроумен, воплощает отжившее, чуждое стремлениям истинного человека.

МАРКС О КОМИЧЕСКОМ

Маркс в «Критике гегелевской философии права» писал: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»[2].

Разумеется, Маркс прекрасно знал о том, что отжившее, реакционное яростно цепляется и еще яростней будет

---

[1] См. *Ю. Борев.* Основные эстетические категории, стр. 260.
[2] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 1, стр. 418.

в дальнейшем цепляться за жизнь, знал о суровом трагизме начавшейся борьбы передового человечества против этого отжившего. Но Маркс гениально уловил то нелепо-смешное, что всегда есть в притязаниях враждебных человечеству социальных сил, в их судорожных попытках удержаться на авансцене исторического бытия, в их лжи и лицемерии, ловко скрытых личиной справедливости и героизма, в их попытках изображать себя наследниками лучших исторических традиций и т. п. Именно этот разрыв между претензиями изжившего себя мира и его подлинной сущностью и выявляет, с веселой беспощадностью обнажает сатирическое искусство, воодушевленное передовыми, народными идеалами.

Глава 10

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

*

ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Что такое эстетическое отношение искусства к действительности? Некоторые отвечают на этот вопрос просто и — неясно: художественное созерцание действительности. Но что значит художественное созерцание? Субъективисты не дают вразумительного ответа. Между тем вопрос имеет исключительное значение для эстетической теории и художественной практики.

Откуда, из каких источников возникает свойственная произведениям искусства красота? Чтобы ответить на это, необходимо выяснить, что принадлежит в этом смысле творческой деятельности художника, а что «сотворено» самой действительностью независимо от художественного изображения.

Позиция Чернышевского в решении этого вопроса диаметрально противоположна позиции Гегеля.

Автор «Феноменологии духа» видел источник прекрасного в абсолютной идее и высшей красотой была для него красота искусства, а не красота реальной действительности. Для Чернышевского «истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством» [1].

---

[1] *Н. Г. Чернышевский*. Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 65.

В заключительной части своей знаменитой диссертации Чернышевский еще раз подчеркивает: «Апология действительности сравнительно с фантазиею, стремление доказать, что произведения искусства решительно не могут выдержать сравнения с живою действительностью,— вот сущность моего трактата» [1].

Среди многих бесспорных заслуг Чернышевского в области эстетики нельзя не отметить его глубокую критику гегелевской теории прекрасного. Но сейчас нас интересует другое: воззрения Чернышевского на эстетическое отношение искусства к действительности. Прежде всего заметим: нам одинаково чужды нигилистическое отрицание эстетической концепции Чернышевского и ее слепое превознесение. В концепции великого критика есть сильные и слабые стороны.

ВЕРНО ЛИ, ЧТО ИСКУССТВО НИЖЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ?

Начнем с его рассуждения о «мертвенности», «неподвижности» красоты в искусстве и динамичности, подвижности красоты, встречаемой в действительности.

На живое лицо, говорит нам Чернышевский, можно смотреть по нескольку часов; картина же надоедает через четверть часа. Отсюда вывод: красота, встречаемая в действительности, выше красоты искусства. Далее идет сравнение: произведения поэзии живее, нежели произведения живописи, архитектуры и скульптуры, но и они пресыщают нас довольно скоро. Красота статуи не может быть выше красоты живого человека, потому что снимок не может быть прекраснее оригинала. Что же касается до очертаний человеческой фигуры в произведениях живописи, то следует сказать, что живопись уступает в этом отношении не только природе, но и скульптуре. Говоря о технике живописи, Чернышевский замечает, что живопись не может в совершенстве передать цвет человеческого тела вообще и особенно цвет лица. В сравнении с цветом лица и тела краски — грубое, жалкое подражание. Короче говоря, живое тело не может быть в совершенстве передано мертвыми красками. «Топорная работа» — вот настоящее

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 196.

имя всех пластических искусств, как скоро сравним их с природою» [1].

Теоретической основой этих выводов является убеждение в том, что наше воображение не может представить ничего, что было бы лучше действительности; художественное исполнение всегда ниже воображаемого идеала.

«Математически строго можно доказать,— утверждает Чернышевский,— что произведение искусства не может сравниться с живым человеческим лицом по красоте очертаний: известно, что в искусстве исполнение всегда неизмеримо ниже того идеала, который существует в воображении художника. А самый этот идеал никак не может быть по красоте выше тех живых людей, которых имел случай видеть художник. Силы «творческой фантазии» очень ограниченны: она может [лишь] комбинировать впечатления, полученные из опыта; воображение [лишь] разнообразит и экстенсивно увеличивает предмет, но интенсивнее того, что мы наблюдали или испытали, мы ничего не можем вообразить. Я могу представить себе солнце гораздо больше [величиной], нежели каково оно в действительности; но ярче того, как оно являлось мне в действительности, я не могу его вообразить. Точно так же я могу представить себе человека выше ростом, толще и т. д., нежели те люди, которых я видел; но лица прекраснее тех лиц, которые случалось мне видеть в действительности, я не могу себе вообразить. Это выше сил человеческой фантазии. Одно мог бы сделать художник: соединить в своем идеале лоб одной красавицы, нос другой, рот и подбородок третьей; не спорим, что это иногда и делают художники; но сомнительно, во-первых, нужно ли это, во-вторых, в состоянии ли воображение соединить эти части, когда они действительно принадлежат разным лицам» [2].

СИЛА И СЛАБОСТЬ АПОЛОГИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Прежде всего: перед нами материалистическая теория, признающая объективную действительность, материальный мир за первичное, а сознание, субъективное отраже-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 121.

[2] Там же, стр. 118—119.

ние объективного мира — за вторичное. Определение искусства как воспроизведения действительности сложилось у русских революционных демократов вообще, у Чернышевского в частности на основе материалистической теории отражения. Сильнейшей стороной этой теории является то, что она правдивость художественного изображения проверяет жизнью, практикой и противостоит идеалистическим попыткам оторвать искусство от действительности. Не менее сильной стороной эстетики революционных демократов является и то, что она проводит строгое различие между прекрасным изображением и красотой изображаемого, не сводя прекрасное в искусстве только к прекрасным объектам.

Слабой стороной концепции великого критика является недооценка творческой роли сознания. Это — дань созерцательному материализму, влияние которого на эстетическую теорию Чернышевского нельзя не заметить.

Художественная практика показывает, что творческое воображение не только в состоянии отвлекать и соединять черты, принадлежащие разным лицам, но и создавать на этой основе индивидуализированные живые образы. Мысль о том, что воображение не в состоянии соединить воедино части, принадлежащие разным лицам, неправильна: деятельность воображения связана с творческой переработкой впечатлений, представлений, созерцаний, а не с механическим соединением реальных предметов или их признаков. Недооценка творческой роли фантазии приводит к выдвижению на первый план момента дагерротипности, копирования, зеркального отражения. Между тем деятельность творческого воображения неизмеримо богаче и сложнее.

С точки зрения марксистско-ленинской теории отражения деятельность воображения состоит в мысленном отвлечении, мысленной переработке и соединении полученных из опыта впечатлений, в создании элементов нового, небывалого мира, «превосходящего» то, что встречается в действительности. Это относится ко всем видам искусства, в особенности — к музыке. В самом деле, разве в природе есть такое явление, которое хотя бы отдаленно напоминало песни, симфонии и оперы?

Пора, давно пора утвердить мысль, что природа как таковая не музыкальна, что музыкален только человек. Музыкальное искусство возникло не в результате комби-

нирования готовых элементов, которые даны природой. Нет, от простейшей мелодии до сложнейшей симфонии оно — результат творческой деятельности человека. Точно так же обстоит дело с архитектурой. Как и музыка, архитектура не имеет аналога в мире природы.

Только свойственные старому материализму элементы созерцательности могли подсказать мысль, будто силы творческой фантазии ограниченны, будто мы не в состоянии создать то, чего не наблюдали в действительности.

Конечно, создания творческой фантазии рождаются на основе взаимодействия сознания и окружающего реального мира, но это не мешает фантазии опережать эмпирическую реальность, смело заглядывать в завтрашний день. Без участия фантазии не может совершиться ни один новый шаг в научном, техническом, культурно-политическом и художественном развитии общества. И это свидетельствует о силе и могуществе духовных способностей человека.

На чем покоится утверждение, будто возможно математически доказать, что красота произведений искусства не может идти ни в какое сравнение с красотой очертаний живого человеческого лица? На признании, что человеческое сознание отражает действительность дагерротипно, неполно, а художественное исполнение всегда неизмеримо ниже того идеала, который существует в воображении художника. Такой ход мысли в своей основе материалистичен, но не вполне верен.

Чтобы понять процесс отражения действительности, как его представлял себе Чернышевский, нужно видеть три момента: первым из них является действительность; вторым — сознание, воображение художника, которое отражает действительность неполно, несовершенно, комбинируя впечатления; третьим является воплощение впечатлений в образах, или «исполнение идеала», которое всегда неполно выражает идеал, т. е. содержание сознания.

Итак, сознание неполно отражает действительность; произведение искусства, в свою очередь, неполно воплощает содержание сознания. На этом основании делается вывод, что искусство при всех благоприятных условиях не в состоянии воспроизвести действительность со всей полнотой и яркостью. В силу этого искусство всегда ниже действительности. Красота воспроизведенных искусством лиц всегда уступает красоте живых лиц. «Явления действительности — золотой слиток без клейма», а «произведе-

ния искусства — банковый билет, в котором очень мало внутренней ценности»[1]. Своими изображениями искусство как бы обесценивает действительность. Действительность не только живее, ярче, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии — бедная и почти всегда неудачная копия действительности. Справедлива ли такая оценка искусства? Нам кажется, что несправедлива.

ИСКУССТВО НЕ КОПИРУЕТ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Искусство ставит своей задачей не копирование, не подражание, а художественное воспроизведение, воссоздание действительности. Художественное воспроизведение — процесс необычайно сложный. Искусство стремится к достижению правдоподобия, сходства изображения с изображаемым, но сущность искусства не сводится к внешнему правдоподобию. Подлинное искусство показывает смысл фактов, нередко глубоко скрытый, дает им оценку, истолкование, объяснение. Но и это еще не все. Основа творческого процесса: отбор, обобщение познанного, а также индивидуализация, без которых нет художественных образов.

Ни один истинно художественный образ нельзя свести к простой копии какого-то явления действительности. Яркость, живость, полнота характеров, достигнутые в результате изучения, отбора, обобщения, индивидуализации, значительно превосходят то, что наблюдал, например, Гоголь в жизни отдельных индивидов. Это же следует сказать и о процессе создания образов Дон-Кихота, Гамлета, Растиньяка, Дэвида Копперфильда, князя Нехлюдова, Натаниэля Бампо или Аллана Куотермена, Клима Самгина, Григория Мелехова, Василия Теркина, Ивана Вихрова...

Ни один вид искусства не стремится к достижению тождества отображения и отображаемого. Это и невозможно и ненужно. Образы искусства не требуют, чтобы их принимали за действительность. Поэтому сопоставление искусства и действительности по принципу «выше — ниже» является бесцельным.

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 143.

Искусство есть специфическое по форме и содержанию отражение действительности. Его называют зеркалом жизни не потому, что сознанию художников и писателей будто бы присуща способность зеркально точного отражения. Зеркальное отражение жизни еще не создает искусства. Художественное отражение достигается неизмеримо более сложным способом, требующим глубокого познания, накапливания, отбора и обобщения впечатлений.

В утверждении Чернышевского, что действительность «выше» искусства, полемически заостренном против Гегеля, было свое рациональное зерно. Оно заключалось в стремлении реабилитировать действительность, которую недооценивала и принижала идеалистическая философия и эстетика. Рациональным был исходный пункт — идея первичности материи и вторичности сознания. Но тезис о том, что сознание всегда «ниже» действительности, неправилен и метафизичен.

Конечно, нетрудно назвать произведения, дающие слабое, неудовлетворительное воспроизведение объективно прекрасного и безобразного, как нетрудно назвать такие формы прекрасного в действительности, сравниться с которыми (не говоря уже превзойти), по-видимому, не в состоянии никакое искусство. Достаточно назвать неповторимую красоту солнечного сияния или величественную картину моря, высоких гор, девственных лесов, цветущих долин и т. п. Но искусство отнюдь не сводится к бледным и несовершенным копиям действительности. Изображая действительность, искусство, по блестящему определению самого Чернышевского, раскрывает ее сущность, дает ей оценку, произносит приговор.

Но этого мало. По мнению Белинского, прекрасное в искусстве не уступает прекрасному в действительности и даже способно превосходить его. В статье «Стихотворения М. Лермонтова» читаем: «Да, ландшафт, созданный на полотне талантливым живописцем, лучше всяких живописных видов в природе. Отчего же? — Оттого, что в нем нет ничего случайного и лишнего, все части подчинены целому, все направлено к одной цели, все образует собою одно прекрасное, целостное и индивидуальное. Действительность прекрасна сама по себе, но прекрасна по своей сущности, по своим элементам, по своему содержанию, а не по форме. В этом отношении действительность есть чистое золото, но не очищенное, в куче руды и земли:

науки и искусство очищают золото действительности, перетопляют его в изящные формы» [1].

Истинному искусству чужды преклонение перед фактами, апология фактов, ему в высшей степени свойственно объективно оценивать действительность в духе возвышающихся над действительностью идеалов. «Поднятая целина» — это не только правдивая картина перехода единоличной деревни на рельсы коллективизации, но и страстная защита идей социализма, несущего коренное преобразование материальной и духовной жизни общества. «Правда и кривда» М. Стельмаха — не простая совокупность фактов из послевоенной жизни украинской деревни, но живые, полные глубокого смысла картины, раскрывающие борьбу нового со старым, отживающим, утверждающие превосходство новых форм жизни.

Авторы этих произведений выступают глубокими истолкователями современной им жизни, вдохновенными певцами социалистического строя.

ТВОРЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ

Утверждение, будто прекраснее действительной розы ничего нельзя вообразить, могло казаться непреложной истиной до великих открытий дарвинизма, давшего научное обоснование возможности изменения животных и растительных организмов в желательном для человека направлении. Но и задолго до этих открытий фантазия пыталась представить и розы, и дикие фрукты, и человеческие отношения неизмеримо более совершенными, нежели те, что встречались в действительности. Фантастические построения часто сравнивали с воздушными замками.

Но горе было бы искусству, если бы оно не стремилось, пользуясь фантазией, рисовать человека великаном, волшебником, открывателем несметных богатств, обладателем земных и небесных тайн, передвигающимся в сапогах-скороходах или на коврах-самолетах. Великие научные и технические свершения современности показали, какие могучие, поистине безграничные возможности заключены в творческой фантазии человека, если она в своих смелых

[1] *В. Г. Белинский*. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 490.

полетах и пророчествах опирается на действительность, исходит из ее закономерностей [1].

Вне творческой деятельности фантазии были бы невозможны бесценные сокровища фольклора — песни, сказки, былины, легенды и сказания, были бы невозможны Данте, Шекспир, Рафаэль, Микельанджело, Мильтон, Свифт, Рабле, братья Гримм, Перро, Андерсен, Жюль Верн, Бетховен, Чайковский, Васнецов, Врубель, Диккенс, Герберт Уэллс, Райдер Хаггард и другие гениальные и талантливые писатели, художники, скульпторы, композиторы, архитекторы, деятели киноискусства, театра и т. д.

Марксизм-ленинизм исключительно высоко оценивает наследство русских революционных демократов вообще и в частности эстетическую теорию Чернышевского, представляющую одно из высших достижений в развитии мировой эстетической мысли домарксова периода. Но из того, что мы высоко ценим и бережно храним наследство, вовсе не следует, что мы должны ограничиваться наследством.

Если Чернышевский отстаивает убеждение, что в искусстве исполнение всегда ниже идеала, а идеал всегда ниже действительности, некоторые мыслители считают, что жизнь, отраженная в произведениях искусства, может и должна выглядеть возвышеннее, ярче, типичнее, концентрированнее, идеальнее и более всеобъемлющей, нежели жизнь «обыденная». Прекрасное в искусстве может и должно быть ярче, выразительнее прекрасного в жизни. В противном случае искусство не имело бы того высокого смысла, который признается всеми прогрессивными мыслителями.

В данном вопросе есть и другая сторона, о которой мы пока что не говорили. Дело в том, что никакое сознание, никакое искусство не в состоянии передать всей глубины и полноты вечно движущегося, вечно изменяющегося мира, взятого как целое, всей богатейшей палитры встречающихся в мире красок. В этом смысле реальная жизнь всегда была и будет «выше», богаче, полнее любого искусства, любого сознания. Известно, однако, что искусство, верное своей специфике, никогда и не пыталось объять необъятное. Великие и малые художники всех времен и народов всегда воспроизводили только отдельные и притом вполне

[1] «Наше искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее» («М. Горький о литературе», стр. 602).

конкретные явления и события. Искусства, которое бы изображало действительность «вообще», не бывало.

Рассматривая вопрос об эстетических отношениях искусства к действительности, мы имеем в виду не весь мир в его бесконечном движении и развитии, а вполне конкретные явления, ограниченные во времени и пространстве.

Величие и сила искусства не в том, что оно изображает отдельные факты, а в том, что через отдельное оно показывает общее, закономерное. В отдельных человеческих судьбах искусство раскрывает глубокий классовый, национальный, общечеловеческий смысл. Именно поэтому жизнь, отраженная в искусстве, может и должна выглядеть возвышеннее, ярче, типичнее, концентрированнее, идеальнее и более всеобъемлющей, нежели эмпирическая реальность.

В рассказе М. Шолохова «Судьба человека» повествуется по преимуществу о жизни одного лишь Андрея Соколова. Но в судьбе Соколова тысячи и тысячи современников увидели какую-то сторону своей собственной судьбы, в его счастье, в его горе — свое счастье, свое горе. В несгибаемой, цельной, можно сказать, железной натуре простого солдата раскрыты типичные черты воинов-патриотов, умевших стоять насмерть за свободу, честь и независимость своей Родины.

Что возвышает художественный образ человека над судьбой отдельной личности, сыгравшей роль прототипа? Сила обобщения! Этого нельзя упускать из виду. Именно поэтому мы резко различаем дагерротип и художественный образ. Первый возникает в результате зеркального, механического отражения, второй — в результате глубокого творческого осмысления отображаемого.

КИРПИЧИ И БАШНИ

Существует взгляд, согласно которому искусство не способно создавать характеры, типы, коллизии, по идейно-нравственному содержанию более высокие и значительные, чем встречающиеся в жизни, не может показать образцы интеллектуальных и моральных качеств, которые превосходили бы реальные, жизненные примеры таких качеств [1].

---

[1] См. *Б. Платонов.* Еще раз об эстетических отношениях искусства к действительности. «Звезда», 1961, № 2.

Сторонники этого взгляда не только недооценивают творческие силы искусства, но и неправильно понимают его отношение к действительности.

Горький сказал о типах, подобных Фаусту, Гамлету, Дон-Кихоту, Обломову: «Таких людей... в жизни не было; были и есть подобные им, гораздо более мелкие, менее цельные, и вот из них, мелких, как башни или колокольни из кирпичей, художники слова додумали, «вымыслили» обобщающие «типы» людей — нарицательные типы. Всякого лгуна мы уже называем — Хлестаков, подхалима — Молчалин, лицемера — Тартюф, ревнивца — Отелло и т. д.» [1].

По Горькому, людей, подобных Дон-Кихоту, Гамлету, Фаусту, Тартюфу, в жизни не было, а были и есть подобные им. В каком смысле подобные? В смысле большей типичности, выразительности, жизненной значимости или, наоборот, в смысле меньшей типичности, выразительности, значимости? Горький считал, что типы истинно художественные возвышаются над встречающимися в жизни, как башни или колокольни возвышаются над кирпичами, из которых они строятся. Художественная полнота, яркость, многогранность и выразительность дают им право называться нарицательными.

Создаются ли произведения, в которых типы, коллизии, характеры беднее, мельче тех, что встречаются в жизни? Несомненно, создаются, и даже в большом количестве. У нас ежегодно публикуется множество литературных новинок, немалая доля которых, по выражению одного видного поэта, заселена «бумажными героями». Разумеется, бумажные герои беднее героев реальных, живых, борющихся. Но, спрашивается, какое отношение к искусству имеют произведения, заселенные «бумажными героями», надуманными схемами? Сказанное о литературе вполне применимо к живописи, скульптуре, театру, кино, музыке.

Говорят, что картина не исчерпывает предмета, что роман не исчерпывает события, портрет не исчерпывает человека. Верно ли это? Несомненно, верно. Но что это значит?

Картина не исчерпывает предмета потому, что воссоздание всей реальной конкретности, присущей данному еди-

---

[1] «М. Горький о литературе». М., «Советский писатель», 1953, стр. 310—311.

ничному предмету, не требуется сущностью искусства. Оно закономерно оставляет за пределами своего изображения все, что не согласуется с природой образов, что не соответствует замыслу художника. Художественный образ создается по законам красоты, а не по законам ничем не ограниченной полноты. Эмпирически понятая полнота жизненных черт, деталей и особенностей ведет к описательству, фактографии, узости, т. е. к натурализму.

Истинная полнота отражения жизни искусством состоит в правдивости и глубине воспроизведения ее сущности. Такое отражение не стремится исчерпать реальный предмет или явление во всех деталях и частностях, его задача — раскрытие глубины жизненного содержания, сокровенного смысла, правдивое воспроизведение типического.

Такое отражение не передаст всей совокупности конкретных черт отображаемого, зато раскроет богатство смысла и значения не только данного, единичного предмета или явления, но и множества других, ему подобных.

ТИПЫ И ПРОТОТИПЫ

Мы уже говорили: наличие прототипа не означает, что созданный на его основе образ — простой «список», «слепок» с натуры. Думать, что прототип всегда богаче художественного типа,— значит упускать из виду, что художественному обобщению свойственны такая глубина, цельность и многогранность, которые неизмеримо превосходят типическое, встречаемое в отдельных людях.

В образе Павла Власова Горький впервые в истории человечества раскрыл истинный смысл того, что Маркс называл исторической миссией революционного пролетариата. В духовном облике Павла Власова пролетарии всех стран впервые увидели самих себя, свою мораль, свое мировоззрение. Равняться на Павла Власова в борьбе за торжество интересов рабочего класса стало своеобразной нормой для тех, кто понял, что лучший мир может быть построен только трудящимися, организованными марксистской партией.

Сормовский рабочий Петр Заломов не обладал всеми качествами, которыми обладает Павел Власов. С другой стороны, в Петре было много такого, что «не вошло» в образ Власова. Исследователи творчества Горького устано-

вили, что в образе Власова отразились черты, свойственные также и Козину, Павлову, Дорофееву и другим сормовским революционерам. Но и это не может объяснить всего духовного богатства данного образа. Многое в нем — результат авторского домысла, фантазии, стремления к идеалу.

О том же свидетельствует история создания образа Семена Давыдова. М. Шолохов рассказывает: «Я хорошо знал моряка, флотского механика Плоткина и слесаря-путиловца Баекова. Много раз встречался с ними и на бюро райкома, и в колхозах, где они работали. Приходилось мне наблюдать работу и других двадцатипятитысячников. Типическое, что я наблюдал в их делах, буднях, было воплощено в образе Давыдова» [1].

Если бы прототип, как думают некоторые, был в избытке наделен типическими чертами, автору незачем было бы пользоваться методом обобщения, суть которого состоит в соединении, концентрации типического, рассеянного во множестве реальных лиц.

КРАСОТА ИДЕАЛЬНАЯ И КРАСОТА РЕАЛЬНАЯ

Положение Чернышевского — «прекрасное есть жизнь», противопоставленное идеалистическим положениям, согласно которым прекрасное есть независимая от жизни идея, дух, имело и продолжает иметь прогрессивное значение для материалистической эстетики.

Развивая и уточняя положение о прекрасном, Чернышевский разработал более полную концепцию, смысл которой сводится к тому, что прекрасное есть жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям [2].

Если мы внимательно проанализируем эту расширенную формулировку Чернышевского, мы заметим, что она находится в противоречии с его же собственным утверждением: красота, встречаемая в действительности, выше красоты в искусстве или в человеческом воображении.

Что значит — прекрасна та жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям? Это значит, что красота жизни идеальной превосходит красоту жизни реальной. Жизнь,

---

[1] *Л. Шевцов.* Герой «Поднятой целины». «Литература и жизнь», 1961, 15 марта.

[2] См. *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 59.

устроенная по нашим идеалам, совершеннее, прекраснее той жизни, какой мы живем. Если было бы не так, мы не стремились бы к совершенствованию нашей реальной жизни. Иначе говоря, неизменность мы предпочитали бы всякому изменению. Значит ли это, что в жизни реальной прекрасное вовсе отсутствует или что его слишком мало? Нет, не значит. В жизни реальной, какой мы живем сегодня, прекрасное не только существует, но и неудержимо растет, развивается, побеждая безобразное, отжившее свой век.

Короче говоря, двигаясь вперед по пути прогресса, мы изменяем, преобразуем, совершенствуем реальную жизнь в соответствии с нашими идеалами. Наши идеалы и понятия о прекрасном порождены реальной жизнью, вытекают из нее, но это не мешает им быть совершеннее реальной жизни. Преобразование и совершенствование реальной жизни протекает у нас под решающим воздействием наших идеалов, устремленных вперед, в коммунистическое завтра, которое будет несравненно богаче, ярче, совершеннее, прекраснее нашей сегодняшней жизни. Разве не это проходит красной нитью через наши лучшие романы, повести, драмы, поэмы, лирические стихи, песни, кинофильмы? Планомерное преобразование действительности, осуществляемое под руководством ленинской партии, есть не что иное, как процесс воплощения коммунистических идеалов в реальную жизнь, в материальную и духовную практику. Кто не понимает этих простых истин, тот вечно будет твердить: ни шагу вперед от Чернышевского!

Между тем Чернышевский сознавал некоторые недостатки своей теории, состоявшие в недооценке творческой роли сознания и общественно-практического смысла искусства.

В авторецензии на «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевский писал: «Г. Чернышевский сделал, по нашему мнению, очень прискорбную ошибку, не развив подробнее мысли о практическом значении искусства, о его благодетельном влиянии на жизнь и образованность» [1].

Некоторые исследователи не замечают, как Чернышевский временами полемизирует с Чернышевским. Мы уже

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 197.

говорили, что формула — «прекрасное — жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям» — заключает в себе постановку вопроса об идеале. Согласно этой формуле, прекрасной является жизнь не только и не столько сущая, сколько желаемая, идеальная, свободная от тех недостатков и несовершенств, которые мы не только ощущаем, но которые в труде и борьбе преодолеваем.

Если внимательно проследить логику эстетических размышлений Чернышевского, можно заметить, что он показал: в идеальном прекрасного больше, нежели в действительности. А это значит: вопреки своему тезису, что нет и не может быть красоты выше той, которая встречается в реальной жизни, Чернышевский приходит к мысли, что красота идеальная не только не уступает красоте реальной, но и превосходит ее. Это и понятно. Идеальное потому и называется идеальным, что оно превосходит реальное своим совершенством.

Как и почему красота идеальная может превосходить красоту реальную, хорошо показал Писарев в известном рассуждении о мечте, которое так понравилось В. И. Ленину. Писарев утверждал, что представление силой воображения в цельной и законченной картине того самого творения, которое только что начинает создаваться в практической деятельности человека, есть, по существу, представление идеала, который служит побудительным мотивом, заставляющим человека предпринимать и доводить до конца обширные планы и замыслы, нередко требующие многих лет труда. Переход идеального в реальное представляет собой сложный процесс, способный многое объяснить в художественном творчестве. Писарев превосходно объяснил, в чем состоит красота новых людей, нарисованных Чернышевским в романе «Что делать?». Красота нового человека состоит прежде всего в решительном отрицании отжившего и отживающего и в утверждении новых идеалов. Новые люди, изображенные Чернышевским, потому и прекрасны, что сумели перенести в настоящее из будущего те задатки, которые не могли развернуться вполне при господстве эксплуататорских отношений, но которые только и могут дать человеческой личности реальную гармонию и красоту.

Если бы идеалы не были прекраснее действительности, то чем можно было бы объяснить постоянное неудержимое стремление к идеалу. Святое недовольство достигнутым,

стремление к лучшему, прекрасному, более совершенному — одно из доказательств творческой природы человека.

Задатки будущего потому прекрасны, что действительны, а не иллюзорны, что они выражают сущность человеческой природы, которую искажает, уродует капиталистическое общество. В образах Власова, Корчагина, Давыдова, Мересьева, Кошевого, Вихрова, Бессмертного тесно переплелись черты настоящего и будущего. Но их действительную опору составляет реальное, сформированное жизнью.

Надо раз и навсегда отрешиться от мнения, что, говоря об идеальном, мы должны представлять себе каких-то небожителей. На самом деле, в идеальном, коль скоро его воспевает, утверждает настоящее, правдивое искусство, всегда есть сгусток реального, благородное устремление в будущее, живое предвосхищение будущего, перенесение его отдельных черт в настоящее.

ТРИ ОСНОВНЫХ ВЫВОДА

Первый вывод: произведения искусства нельзя принимать ни за действительность, ни за суррогат действительности. Искусство — специфическое отражение действительности. Второй: типическое в подлинном искусстве не менее, а более типично, нежели в жизни. Не будь этого, искусство в значительной мере утратило бы смысл, а художественные типы не имели бы нарицательного значения. Третий: идеально прекрасное превосходит прекрасное в действительности. Попытка поставить идеальное «ниже» реального на деле означает принижение идеального, а в конечном счете отрицание идеального. И когда говорят о реализме «на подножном корму», имеют в виду именно искусство без идеалов, представляющее собой регистрацию эмпирических фактов.

Искусство социалистического реализма не может не воздать должного прекрасному в нашей действительности, но вместе с тем оно не может не руководствоваться положением: прекрасное есть жизнь, построенная в соответствии с нашими идеалами. Поэтому наше искусство всегда устремлено вперед, оно призвано бороться за то, чтобы эти идеалы становились живой действительностью.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Г Л А В А 1

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА



ДВА НАПРАВЛЕНИЯ

На протяжении десятилетий вокруг проблемы происхождения искусства кипят споры, в которых без труда угадываются два противоборствующих направления. Одно из них связано с подлинным развитием и совершенствованием эстетики — науки, имеющей огромное общественное значение; другое — с теорией и практикой модернизма, который, стремясь оторвать искусство от живых запросов нашей эпохи, хотел бы придать ему архаические формы, ограничить его стилизацией, бездумным копированием приемов и мотивов, порожденных временами доисторическими...

Что же означает лозунг «Назад к первобытности», провозглашенный западными сторонниками «нового слова» в искусстве?

О первобытном искусстве написано много книг и статей, авторы которых часто спорят друг с другом. Разобраться в этой разноголосице — дело не легкое, но необходимое. Восстановление утраченной «связи времен» всегда было одной из серьезных задач науки. Предыстория человеческого общества, обычно называемая историей первобытного общества, до середины прошлого века была почти совсем неизвестна. Уровень тогдашней археологии и этнографии был таков, что суждения о первобытном искусстве могли носить лишь приблизительный характер.

Археологические раскопки и этнографические исследования, произведенные на протяжении последнего столетия, обогатили и расширили представление о доисторических формах материальной и духовной культуры. Э. Тейлор, Д. Фрезер, К. Штейнен, И. Гирн, Э. Гроссе, Леви Брюль, Г. Спенсер, Д. Леббок, Г. Осборн, К. Этлин, П. Дарк, Г. Обермайер, А. Брейль, М. Рафаэль, Г. Кюн и другие исследователи первобытной культуры собрали значительное количество фактов, показывающих ограниченность старых представлений о первобытном искусстве. В последние годы обратила на себя внимание книга французского исследователя Анри Лота «В поисках фресок Тассили» (М., 1962), поведавшая об открытии древнейших наскальных изображений в центре Сахары. Однако буржуазные исследователи не дали научного объяснения законов развития доисторического общества и его культуры от матриархата к патриархату, от палеолита к неолиту, от дикости к варварству, от варварства к цивилизации. Они не сумели также объяснить законов развития искусства от древнейших, примитивных форм к более совершенным.

Успешное решение этих вопросов стало возможным лишь на основе принципов научного историзма. Необходимо отметить значительную роль, которую сыграли исследования Льюиса Моргана, «Письма без адреса» и другие работы Г. Плеханова, исследования Л. Штернберга.

Советские историки, археологи, этнографы, философы внесли свой вклад в дело собирания, изучения и систематизации материалов, относящихся к первобытной культуре. За последнее двадцатилетие вышли в свет исследования по вопросам первобытной культуры, содержащие материалы о древних и древнейших формах искусства. Назовем хотя бы некоторые из них: «Древний Хорезм» С. Толстова (1948), «Ремесло древней Руси» Б. Рыбакова (1948), «Дорелигиозная эпоха» Ф. Зыбковец (1959), «Происхождение сознания и закономерности его развития» Ф. Протасени (1959), «Древняя история Южной Сибири» К. Киселева (1951), «Первобытное общество» П. Ефименко (1953), «Культура населения горного Алтая в скифское время» С. Руденко (1953), «Олень золотые рога» (1964), «Петроглифы Ангары» А. Окладникова (1955), «Происхождение человеческого общества» Ю. Семенова (1966) и др.

Вопрос о происхождении искусства, генетически восходящего к «седой древности», имеет не только теоретическое,

но и практическое значение. По словам Энгельса, «эта «седая древность» при всех обстоятельствах останется для всех будущих поколений необычайно интересной эпохой, потому что она образует основу всего позднейшего более высокого развития, потому что она имеет своим исходным пунктом выделение человека из животного царства, а своим содержанием — преодоление таких трудностей, которые никогда уже не встретятся будущим ассоциированным людям» [1].

Искусство, возникшее в первобытном обществе на стадии каменного века, явилось отправным пунктом всего последующего развития художественной деятельности. Оно не может поэтому не вызывать к себе глубокого интереса как со стороны художников, так и со стороны деятелей науки. Для эстетики вопрос о происхождении искусства и его исторических предпосылок имеет примерно такое же значение, какое для естествознания имеет вопрос о происхождении человека.

РОЛЬ ТРУДА В ВОЗНИКНОВЕНИИ ИСКУССТВА

Маркс и Энгельс, открывшие законы развития общества, впервые показали великое преобразующее значение труда и навсегда развеяли легенду о «божественном» происхождении человека и человеческого творчества.

Процесс постепенного формирования человека трудом и связанное с этим зарождение и развитие художественной деятельности превосходно описаны Энгельсом в его работе «Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека»:

«Только благодаря труду, благодаря приспособлению к все новым операциям, благодаря передаче по наследству достигнутого таким путем особого развития мускулов, связок и, за более долгие промежутки времени, также и костей, и благодаря все новому применению этих переданных по наследству усовершенствований к новым, все более сложным операциям,— только благодаря всему этому человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини» [2].

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 20, стр. 118.

[2] Там же, стр. 488.

Изумительные по своей силе и многосторонности духовные способности человека, творческая мощь нашего сознания возникли и сформировались на почве трудовой деятельности. Вне развития материальной производительной деятельности нет развития и духовной деятельности.

Самая высокоразвитая обезьяна не в состоянии создать даже детского рисунка. Ей несвойственна способность художественного творчества, предполагающего сознательное достижение цели, она не обладает ни рукой, ни глазом, ни сознанием потенциального художника. Только усовершенствованная трудом сотен тысячелетий человеческая рука может создать произведения живописи, ваяния, зодчества, музыки и т. д. Степень развития руки в известном смысле отражает степень развития человеческого сознания, исполнительным органом которого она является.

ТЕОРИЯ ТРУДОВЫХ РИТМОВ

Некоторые исследователи полагают, что первобытное искусство явилось непосредственным порождением трудовых телодвижений. Так, немецкий социолог Карл Бюхер утверждает, что искусство вообще, поэзию в частности «породило энергичное ритмичное движение тела, которое мы называем работой». По его мнению, такие стихотворные размеры, как ямб и хорей, явились результатом «топтания», дактиль и анапест — ударов молота. Подобное объяснение насквозь механистично. Бюхер рассматривает возникновение поэзии независимо от развития языка и мышления. С его точки зрения, источником, порождающим искусство, является не труд, как преобразующая внешнюю и человеческую природу деятельность, а взятый сам по себе ритм труда. «...Мы,— говорит Бюхер,— приходим к выводу, что на низших ступенях своего развития работа, музыка и поэзия представляли собой нечто единое» и что ритм «являлся сущностью как древней музыки, так и древней поэзии...» [1]. Бюхер видит в ритме трудовых телодвижений самодовлеющую силу, определяющую сущность первобытной музыки и поэзии независимо от условий материальной жизни общества и уровня развития человеческого сознания.

[1] *К. Бюхер.* Работа и ритм. М., «Новая Москва», 1923, стр. 264.

Бюхер отбрасывает материалистический взгляд на происхождение искусства. Его ритм является такой же «всеобщей подстановкой», как субъективное ощущение у Маха. Бюхер характеризует ритм как «экономический принцип развития», по существу ничем не отличающийся от «принципа наименьшей траты сил» Авенариуса.

Ритм, бесспорно, играет немаловажную роль в искусстве. Без ритма нет ни музыки, ни танца, ни поэзии. Но он является лишь одним из элементов искусства. Абсолютизация ритма, взятого независимо от смысла, содержания искусства, не может объяснить происхождения искусства. Теория «трудовых ритмов», игнорирующая творческую роль сознания, представляет собой эклектическое сочетание идеалистического и вульгарно-материалистического взглядов на происхождение искусства. Эта теория тем не менее оказала влияние на развитие взглядов некоторых фольклористов, музыковедов и литературоведов.

Творческое сознание сложилось не сразу, не мгновенно. Оно проделало сложную и длительную эволюцию. Человеческое мышление, сознание, столь же древнее, как и язык, должно было пройти те же стадии развития, что и язык. Примитивному, неразвитому состоянию производительной деятельности человека на первых ступенях общественной жизни соответствуют примитивные, неразвитые формы языка и сознания. Поэтому попытки «датировать» зарождение искусства периодом изначальных трудовых телодвижений совершенно неосновательны.

БИОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

По мнению Г. Спенсера, музыкальное искусство, в частности пение, возникло независимо от исторического развития, прямо из криков, из повышенного чувственного возбуждения. К. Бюхер считал, что первые песни складывались из полузвериных звуков. По утверждению А. Богданова, музыка и танцы имели место уже в зоологическом мире. По мнению музыковеда Р. Грубера, пение возникает даже раньше звуковой речи. Такого рода теории зарождения искусства связаны с упрощенной и, главное, асоциальной его трактовкой.

ИСКУССТВО И ПЕРВОБЫТНАЯ РЕЛИГИЯ

Размышляя над происхождением искусства как формы общественного сознания, нельзя пройти мимо вопроса о первобытной религии, об ее отношении к ранним формам искусства.

Человек начал фантазировать, мыслить, представлять силы природы как сверхъестественные лишь по мере своего высвобождения из животного состояния. Религия возникает, по словам Маркса, в качестве первой «общей теории этого мира», в качестве способа объяснения мира. Религия — продукт слабости человека в борьбе с природой. По словам Ленина, бессилие дикаря в борьбе с природой порождает веру в богов, чертей, чудеса и т. п. Эти глубоко верные положения нельзя распространять на ранние формы искусства.

Связь между искусством и первобытной религией, проявляющаяся на стадии каменного века, свидетельствует не о тождестве художественной и религиозной форм мышления, а о неразвитости древнейших форм общественного сознания. Сторонники мифологической теории М. Мюллер, Ф. Буслаев и другие утверждают, будто первобытная религия создает условия, благоприятствующие развитию искусства. Это не соответствует действительности.

Используя в своих целях искусство, религия уводит его от реальной действительности в мир ложных представлений. Это — во-первых. А во-вторых, одна форма идеологии не может целиком обусловливать и порождать другую форму идеологии. Все идеологические формы обусловливаются экономическими отношениями данного периода.

Тот факт, что человек уже на заре своего бытия проявил способность к творческой деятельности, не должен порождать преувеличений относительно его действительных возможностей в раннюю эпоху общественного развития. По словам Энгельса, выйдя первоначально из животного мира, люди и в историю вступают еще полуживотными, грубыми, бессильными перед стихиями и столь же бедными, как животные. Первоначальные образы, олицетворяющие силы природы, отнюдь не находят воплощения в художественных произведениях. Становление искусства — процесс длительный, измеряемый тысячелетиями. Фантастические пред-

ставления первобытных людей прежде всего ассоциируются с предметным миром природы, которому они, по существу, и поклоняются. Это стадия первобытного фетишизма, природного идолопоклонства. Идолами, т. е. объектами поклонения, здесь являются не пластические образы богов, а предметные формы непреобразованной природы (растения, камни, животные, горы, реки, солнце, луна и т. п.). Вот о чем не следует забывать исследователям, пытающимся вывести ранние формы искусства из первобытной религии.

ТЕОРИЯ ИГРЫ

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллер связывает зарождение художественной деятельности с игрой. По его мнению, искусство рождается игрой, игра побуждается красотой. «...Человек должен *только играть* красотою, и *только красотою* одною он должен играть» [1].

Эстетическое наслаждение, свободное от материальной потребности, и обусловливает, по мнению Шиллера, тот глубокий внутренний перелом в жизни человечества, который кладет начало художественному развитию. Игра как проявление избыточных сил — вот что якобы порождает искусство. Для Шиллера не духовное развитие обусловливается материальным, а, наоборот, материальное развитие обусловливается духовным.

Теория немецкого поэта нашла немало последователей; в частности, она была принята Спенсером и Вундтом. Сторонники этой теории допускают, по крайней мере, две ошибки: первая состоит в отождествлении игр животных с играми людей, вторая — в отождествлении любой игры с искусством. Вопрос об играх животных не имеет никакого отношения к решению вопроса о происхождении искусства. В животном мире игры могли существовать и, конечно, существовали до появления на земле человека. Стало быть, игра возникла раньше труда, раньше искусства, независимо от искусства.

Теория «искусство — игра», обосновывающая автономность, независимость искусства от общественной жизни, не может объяснить происхождения искусства.

---

[1] *Фридрих Шиллер.* Статьи по эстетике, стр. 245.

ТЕОРИЯ ПОДРАЖАНИЯ

По мнению Платона, искусство имеет божественное происхождение, идеи искусства возникают как подражание божественной идее, а творческое вдохновение, ниспосылаемое свыше, представляет состояние одержимости.

Противник платоновской философии Аристотель отвергал сверхъестественное, божественное происхождение искусства; он исходил из предположения, что искусство было вызвано к жизни двумя естественными причинами: первая — подражание как стремление к познанию; вторая — подражание как стремление к удовольствию [1].

Принимая теорию подражания, Плеханов придавал ей широкое толкование, соглашаясь с утверждением материалистов XVIII века о том, что человек весь состоит из подражания. Искусство возникло, по мнению Плеханова, как подражание животным. Дикари в своих плясках воспроизводят движения животных, чтобы снова пережить удовольствие, испытанное ими на охоте [2].

На самом деле первобытные пляски, о которых идет речь, связаны не с подражанием, как таковым, а с культом природы, имевшим широкое распространение у первобытных народов. Культ животных явился следствием превратного отражения природы в сознании людей. По мнению Энгельса, у первобытных народов представление о святости первоначально связано с животным миром, священным считается «животный элемент».

Чернышевский, на которого иногда ссылаются для обоснования теории подражания, отнюдь не был ее сторонником. Он подверг теорию подражания серьезной критике, указав на то, что термин «подражание» не является правильным выражением мысли Аристотеля, которого принято считать одним из основоположников этой теории. Для Аристотеля суть дела сводится не к подражанию природе, а к познанию ее. Чернышевский отмечал, что более точным определением мысли Аристотеля является термин «воспроизведение», тогда как «подражание» предполагает своеобразную подделку под действительность. Вслед за Белинским Чернышевский считал, что псевдоклассическая тео-

---

[1] См. *Аристотель.* Поэтика. М., Гослитиздат, 1957, стр. 48.

[2] Теория подражания отнюдь не исчерпывает взглядов Плеханова на вопрос о происхождении искусства.

рия действительно понимала искусство как подделку под действительность.

По Чернышевскому, искусство возникает не из стремления к подражанию природе, а из стремления к воспроизведению сущности явлений действительности. Другими словами, искусство — одна из форм воспроизведения (отражения) жизни.

Теорию подражания используют сторонники вульгарно-экономических взглядов, считающие, что искусство возникает как непосредственный продукт материального производства, как деятельность, повторяющая производственные движения и доставляющая, таким образом, эстетическое наслаждение. Искусство с этой точки зрения не отличается внешне от производства, разница лишь в том, что производственные движения, воспроизводимые искусством, не направлены прямо и непосредственно на объект труда. Эти движения будто бы представляют собою форму подготовки к производственной деятельности. Упрощая проблему происхождения искусства и самую его сущность, сторонники этой точки зрения полагают, что процесс материального производства механически обусловливает форму и содержание искусства. Так, песни и танцы автоматически складывались под влиянием трудовых телодвижений, каждый ритм труда имеет свою песню и свой танец. Искусство трактуется как непосредственный образ производства.

Ревизионист А. Богданов выводил не только искусство, но и все формы идеологии прямо и непосредственно из процессов производства. «Если,— говорит он,— речь возникла из общественного труда, а мышление из речи, то очевидно, что вся идеология, вся духовная культура произошла из технического процесса, из материальной культуры, или, другими словами, общественное сознание — из производства» [1].

Такого рода концепции обладают соблазнительной простотой, но в действительности они упрощают, вульгаризируют процесс возникновения и развития культуры, и в частности искусства. Сводить все формы деятельности первобытных людей только к «производственной» деятельности — значит за «экономическим фактором» не видеть ду-

---

[1] *А. Богданов.* Наука об общественном сознании. Пг.— М., «Книга», 1923, стр. 61.

ховного развития, не понимать сложной зависимости духовной жизни от материального базиса. Искусство вырастало из трудовых процессов, но не было их механическим воспроизведением. Первобытные песни и танцы представляли собой специфическое выражение растущего сознания, выражение духовных потребностей, возникающих и развивающихся в условиях общинно-родового строя.

ТЕОРИЯ СИНКРЕТИЗМА

Эта теория непосредственно примыкает к теории «праязыка» и «прачеловека». Термин «синкретизм» означает «праискусство», т. е. самую раннюю, нерасчлененную форму искусства, из которой постепенно выделились все его виды. Так, Р. Грубер утверждает, что все формы первобытного искусства возникают «по существу из единого трудового акта», все формы идеологии — «из единого, нерасчлененного трудового процесса» [1].

Создатель теории синкретизма, крупный русский ученый А. Н. Веселовский, видел особенность первоначального искусства в «синкретическом безразличии», из которого постепенно выделяются различные виды искусства. По мнению Ю. Соколова, «синкретическое состояние поэзии — отправной пункт в развитии поэтических форм» [2].

В теории синкретизма есть элемент истины, но он ни в какой степени не подтверждает концепцию А. Н. Веселовского, взятую в целом. Древнейшие формы общественного сознания действительно были слабо развиты и еще менее дифференцированы, а следовательно, не обладали той самостоятельностью, которую они обрели на более высоких ступенях общественного развития. Но все это не доказывает, что в первобытном мире царило сплошное «синкретическое безразличие». Уже в каменном веке встречаются примитивные формы поэзии, музыки, танцев, изобразительного искусства.

Теория синкретизма могла иметь хождение лишь до тех пор, пока в общественных науках существовал недифференцированный подход к доисторической эпохе вообще, пока

---

[1] *Р. И. Грубер*. История музыкальной культуры, т. 1, ч. I. М.—Л., Музгиз, 1941, стр. 12.

[2] *Ю. М. Соколов*. Русский фольклор. М., Учпедгиз, 1941, стр. 141.

археология, лингвистика и этнография не накопили необходимого количества фактов, позволяющих судить о различных ступенях доисторического развития и соответствующих им формах материальной и духовной культуры. Как только фактический материал был собран и до известной степени обобщен, недифференцированному подходу, а вместе с ним «синкретической» и другим метафизическим теориям пришел конец.

ТЕОРИЯ ИЗВЕЧНОСТИ ИСКУССТВА

Превознесение первобытного искусства стало в последнее время своеобразной модой. Иные исследователи утверждают, что искусство, созданное первобытным человеком, по уровню своего развития не уступает искусству всех последующих эпох. Вообще, мир остается, по сути дела, неизменным, как полагают эти исследователи. Так, американский профессор Макс Рафаэль в «Предыстории пещерной живописи» (1946) утверждает, что произведения искусства древнекаменного века в основном такие же, как и сегодня, да и человек той эпохи в основном не отличался от современного. М. Рафаэль пытается внушить своим читателям, что теория исторического развития — ложная доктрина.

В 1955 году советские историки подвергли основательной критике ненаучные концепции происхождения человека, искусства и религии, содержащиеся в первом томе «Всемирной истории» (Historia Mundi), изданной в Берне в 1952 году. Авторы глав «Всемирной истории», посвященных первобытному периоду, пытаются утвердить мысль об извечности и неизменности человека и его религиозного и эстетического чувства. Так, по мнению аббата А. Брейля, эпохой «большой духовной жизни человека» был... «нижний палеолит». Между тем материалистическая историография связывает с этим периодом существование первобытного стада. Для оправдания своих произвольных концепций А. Брейль выдвигает сенсационную версию о существовании древнейшей допалеолитической, т. е. докаменной, культуры, которая была либо «деревянной», либо «костяной». Единомышленники и соавторы А. Брейля по «Всемирной истории» утверждают, будто человек появляется на земле духовно вполне сложившимся. Как пишет Менгин,

искусство, язык, право, культура, религия, овладение огнем и т. п. представляют собой «изначальные явления человеческого бытия».

Патер В. Шмидт в той же «Всемирной истории» признает измышленные Брейлем допалеолитические культуры, а вместе с ними изначально присущие человечеству единобожие, частную собственность, семью, государство, искусство. Для Шмидта, апологета религиозной «теории» сотворения мира и жизни на земле, проблема происхождения искусства просто не существует.

К сожалению, подобные взгляды проникли и в нашу историческую науку.

Например, А. П. Окладников в книге «Тешик-Таш» высказывает предположение, что истоки расцвета духовной культуры людей верхнепалеолитической эпохи следует искать в предшествующем мустьерском периоде, у обезьяноподобных по физическому складу неандертальцев, у этих еще очень первобытных во всех отношениях людей среднего палеолита.

Нельзя не согласиться с М. С. Плисецким, который в статье «О так называемых неандертальских погребениях» [1] замечает, что автор книги «Тешик-Таш» проповедует теорию, выдвинутую аббатом Брейлем и другими буржуазными учеными.

Глубоко прав и М. О. Косвен, когда он в «Очерках истории первобытной культуры» пишет: «Ряд буржуазных авторов пытается отнести возникновение как религии, так и изобразительного искусства к более ранней эпохе, а именно, к Мустье (средний палеолит, эпоха неандертальца.— *И. А.*). Никаких действительных признаков существования изобразительного искусства в эпоху Мустье не обнаружено, и говорить об этом нет никаких оснований» [2].

Окладников датирует возникновение искусства не только средним, но и частично нижним палеолитом. «Так,— пишет он,— в процессе трудовой деятельности были со временем, уже в течение нижнего палеолита, постепенно накоплены, а затем в самом конце мустьерского времени развиты и, наконец, впервые реализованы в пер-

[1] См. «Советская этнография», 1952, № 2.

[2] *М. О. Косвен.* Очерки истории первобытной культуры. М., Изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 33.

воначальной форме конкретные предпосылки для в о з н и к н о в е н и я искусства. Только теперь количественные изменения перешли в качественные: возникло небывалое до того в истории нашей планеты, чуждое миру животных, ч и с т о ч е л о в е ч е с к о е и только человеческое явление, в о з н и к л о и с к у с с т в о. Именно так, с этой точки зрения и следует рассматривать такие простые и невыразительные на первый взгляд факты, как первые п я т н а к р а с к и и первые чашечные камни в стоянках н е а н д е р т а л ь с к и х л ю д е й. Это действительно п е р в ы е ш а г и и с к у с с т в а, е г о н а с т о я щ е е р о ж д е н и е. В этом их всемирно-историческое значение и глубокий смысл»[1].

По смыслу этого рассуждения, уже в нижнем палеолите были накоплены, а затем реализованы предпосылки для возникновения искусства. У обезьяноподобных неандертальцев возникло чисто человеческое искусство, представляющее собою... пятна краски и чашечные камни.

Увидеть во всем этом «всемирно-историческое значение и глубокий смысл» при всем желании, к сожалению, невозможно. Каким образом у обезьяноподобных появляется чисто человеческое искусство? Нелегко себе представить, как и каким образом возникает на этой стадии «чуждое миру животных, чисто человеческое» искусство. Нельзя не согласиться с теми, кто называет тезис о неандертальском искусстве «произвольным, обильно снабженным археологической фантазией».

Почему «пятна краски» и «чашечные камни» следует принимать за «чисто человеческое» искусство? Разве обладает это «чисто человеческое» искусство какими-нибудь элементами идейного содержания и художественной формы?

Надо заметить, что само понятие «изобразительного искусства» в данном случае употребляется весьма своеобразно. Тот же А. П. Окладников уверяет нас, что для «идеи первого акта» зарождающегося искусства «достаточно было перенести на плоскость готовую в ее природном состоянии краску, например охру, и размазать ее».

Но если в размазанной охре видеть первоначальную форму искусства, то не составит никакого труда «дока-

---

[1] См. «Советская этнография», 1952, № 2. (Разрядка моя.— *И. А.*)

зать», что искусство существовало не только у неандертальца, но и у питекантропа. В самом деле, разве не мог питекантроп попасть лапой в природную охру и размазать ее? Для этого не требуется ни общественного сознания, ни соответствующих орудий.

«Теория» размазанной охры может воодушевить только абстракционистов, которые состязаются друг с другом в подражании какому-нибудь питекантропу, случайно обмазавшему лапы краской; абстракционистам, конечно, очень важно доказать, что их «искусство» имеет доисторические корни.

Между тем в работах Энгельса, Л. Моргана, Г. Плеханова, Н. Миклухо-Маклая, Э. Тейлора и других исследователей первобытного общества содержатся многочисленные примеры, характеризующие роль искусства в жизни родовой общины.

Факты показывают, что искусства, лишенного пусть самой примитивной образной специфики, не связанного с жизнью общества и не играющего в его жизни никакой роли, никогда не существовало.

Точку зрения, согласно которой искусство достигает расцвета в четвертичную эпоху, отстаивают французский искусствовед Соломон Рейнак, английский историк Беркит, немецкие исследователи Гуго Обермайер, Валентинер, Герберт Кюн, американские исследователи Генри Осборн, М. Рафаэль и другие.

С. Рейнак в «Истории искусства» (1938) пишет, что изображения животных, созданные в ледниковый период, могут выдержать сравнение с лучшими изображениями, выполненными современными художниками. Профессор Беркит в книге «Каменный век» (1949) говорит о «чудесных произведениях искусства», принадлежащих к «эпохе северного оленя». «Это,— говорит он,— был по преимуществу период палеолитической художественной деятельности».

Г. Обермайер в книге «Доисторический человек» (1913) по поводу пещерных изображений замечает, что они свидетельствуют о высоком развитии кочевых народностей четвертичного периода. Ссылаясь на мнение французского археолога Э. Картальяка, он утверждает, что живопись четвертичного периода получила грандиозное развитие и не имеет себе равной у современных народностей.

Герберт Кюн в книге «Искусство первобытных народов» (1923) утверждает, что произведения палеолитического человека превосходят все позднейшее искусство. В пещерах, где жил человек той эпохи, сохранились многоцветные стенописи, перед которыми немеет язык. Изобразительное искусство древнекаменного века достигло, по его словам, «высшего живописного начала».

Генри Осборн в книге «Человек древнекаменного века» (1924) утверждает, что в продолжение мадленской эпохи, совпадающей с четвертичным периодом (палеолит), различные отрасли «искусства достигли наивысшего совершенства».

Сходная концепция положена в основу книги П. П. Ефименко «Первобытное общество» (1953) [1] и первого тома «Всемирной истории» (1955—1965) в главе, написанной А. П. Окладниковым. Это показывает, насколько прав М. О. Косвен, обративший внимание на ошибочную концепцию, проникшую в советскую историческую литературу.

Антиисторизм в решении вопроса о происхождении искусства, «модернизация» ранних периодов в истории культуры тем более вредны, что они дают «пищу» для декадентской эстетики. Последняя очень склонна приписывать первобытному искусству такое «формотворчество», которое подозрительно напоминает некоторые геростратовски знаменитые явления современного искусства. Первобытному человеку навязывается врожденная страсть к геометризму, кубизму, абстракционизму и другим формалистическим направлениям XX века. Все эти экскурсы предпринимаются с целью «преодоления» реализма. Принижая и развенчивая величайшие достижения реалистического искусства, модернисты славословят первобытные примитивы, которые будто бы более совершенны и целостны, более значимы, нежели реалистические произведения наших дней. Идеологи декаданса ратуют за то, чтобы европейской художественной традиции сделать «прививку» элементов пещерного искусства.

Некоторые теоретики пытаются представить эпоху дикости социальным и культурным идеалом. Первобытное об-

---

[1] Говоря об искусстве верхнего палеолита, П. П. Ефименко замечает: в этот период «художественное творчество достигает исключительного расцвета к концу ледникового времени» (стр. 520).

щество, по их мнению, благоприятствовало развитию искусства. Здесь «всюду игра и веселье, пение и музыка, товарищество и готовность помочь — настоящий детский мир... Этот мир веселого труда в наше время постепенно затоплен культурой, подобно тому как материк затопляется океаном» [1].

Идеализация первобытности не отличается новизной. Еще в античной древности существовала легенда о первобытном рае или золотом веке счастливого детства человеческого рода, когда щедрая природа давала людям возможность жить без труда и забот, проводить время в приятных досугах, вечных пирах и занятиях искусствами.

В этой легенде нет ни грана исторической правды. «Что первобытный человек получал необходимое как свободный подарок природы,— писал В. И. Ленин,— это глупая побасенка... Никакого золотого века позади нас не было, и первобытный человек был совершенно подавлен трудностью существования, трудностью борьбы с природой» [2].

Идеализация доисторического прошлого обычно связана с проповедью бегства от действительности. Декадентская теория и практика не могут ужиться с верой в настоящее и особенно в будущее. Это является одним из источников, одним из побудительных мотивов легенды о расцвете искусства на первоначальных ступенях человеческого общества.

Нельзя отрицать элементов экспрессии в некоторых изображениях, созданных в первобытные времена. Вполне допустимо, что современный мастер может извлечь нечто полезное для себя из этих произведений. Протест вызывают снобистские попытки перечеркнуть века и тысячелетия исторического развития и низвести современное искусство на уровень пещерной эпохи и даже ниже этого уровня! В таких попытках кроме нигилизма есть и какая-то дурная манерность, фальшь. Подлинное искусство вырастает из живых потребностей, идей и запросов своей эпохи, а не из механического и кокетливо-антикварного воссоздания того, что принадлежит минувшему. Это убогое копирование не имеет ничего общего с творческой преемственностью, с творческим развитием традиций.

---

[1] *К. Бюхер.* Работа и ритм, стр. 308.

[2] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 5, стр. 103.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИСКУССТВА

Если язык так же древен, как и сознание, то этого нельзя сказать об искусстве, которое, как известно, является одной из форм общественного сознания. Язык рождается вместе с обществом. Властная и практически необходимая потребность общения вызывает к жизни процесс языкотворчества.

Искусство, в отличие от языка, не рождается одновременно с обществом. Чтобы стало возможным зарождение отдельных видов искусства, должны возникнуть необходимые предпосылки. Материальной предпосылкой возникновения изобразительного искусства, наряду с соответствующим развитием руки, является освоение человеком некоторых материалов и предметов, таких, например, как краска, глина, дерево, камень и т. п., и применение их для практических целей. Без этого не приходится говорить о возникновении изобразительного искусства. Предпосылкой зарождения поэтического искусства является развитие языка. Но одного этого мало. Необходимо, чтобы возникли соответствующие чувства и понятия. Начало музыкального искусства, естественно, связано с развитием человеческого голоса, а это, в свою очередь, требует — как предпосылки — развития языка, мышления и соответствующего чувства. Танцевальное искусство возникает под влиянием общественных запросов и потребностей, обычаев и обрядов. Не следует упускать из виду, что искусство и на заре своего существования было мышлением в образах.

А между тем сторонники теории Марра пытались объяснить происхождение искусства независимо от каких бы то ни было исторических предпосылок. Полагая, что первой формой речи был язык жестов, что человек в начальную эпоху своего развития был неговорящим, они приходили к выводу, что поэтические образы первоначально создавались не на базе звукового языка, а на базе «кинетической речи». Изобразительное искусство с этой точки зрения возникло в результате перенесения «воздушных рисунков» (жестов) на кору дерева, на скалы, песок и т. п. Поскольку ручной язык рассматривался как форма «трудмагической» речи, постольку в древнейшем искусстве видели «трудмагическую» силу.

Теория возникновения и развития искусства на базе

«кинетической речи» представляет собой чистейшую фантазию. Диалектика учит: всякое развитие протекает от низших форм к высшим, от менее развитых к более развитым. Сторонники внеисторических концепций, отстаивающие противоположный путь развития искусства, оказались в непримиримом противоречии с фактами.

ДРЕВНЕЙШИЕ ПЕСНИ

В этнографической литературе бытовало мнение, будто на стадии каменного века люди могли создавать поэмы, для исполнения которых требовалось несколько дней. Факты говорят о том, что так называемые песни людей каменного века, как правило, были крайне немногословны, они иногда состояли из одного, двух, трех многократно повторяемых то полностью, то с сокращением слов. Миклухо-Маклай обнаружил у папуасов именно такого рода песни, представлявшие импровизации, поводом для которых служили трудовые занятия, прибытие гостей и различные совершенно незначительные, по его мнению, случаи. Неразвитость устного поэтического творчества папуасов объяснялась неразвитостью их материально-практической деятельности и слабым развитием их языка, насчитывавшего в семидесятых годах прошлого века, по утверждению Миклухо-Маклая, не более 900 слов. Такое состояние языка не могло служить предпосылкой для развития поэтического творчества [1].

Как свидетельствует Грей, песни австралийских туземцев создавались по какому-нибудь жизненному поводу и состояли из одного или двух кратких предложений, повторявшихся в сопровождении припева или без него. Р. Грубер приводит песню цейлонских ведда, находившихся на стадии каменного века, знакомых с луком и стрелами,— эта песня состоит всего из трех слов.

Образцы песен, записанные Миклухо-Маклаем, Кэтлином, Эренрейхом, Греем, Маном, Спенсером у племен, находящихся на низкой ступени развития, отличаются, как правило, примитивностью содержания и формы, однообразием технических приемов.

---

[1] В словаре русского языка В. Даля насчитывается более 200 тысяч слов.

Не следует, однако, думать, что песни, обладающие хотя бы и небогатым идейным смыслом, примитивными рифмой, ритмом и мелодией, являются начальными формами творчества. За ними — многие века трудовой деятельности и связанного с ней духовного развития.

Более сложные по содержанию и форме песни возникают на более высокой ступени общественного развития. Поэтическое искусство от ранних примитивных песен до высшей формы классического эпоса — эпопеи прошло огромный путь. «Илиада» и «Одиссея», «Махабхарата» и «Рамаяна», «Давид Сасунский», «Калевала», «Кольцо Нибелунгов», «Исландские саги» и др. представляют собой художественную обработку циклов песен, легенд и сказаний, которые слагались народами в течение длительного периода.

ДРЕВНЕЙШИЕ ФОРМЫ МУЗЫКИ

В процессах, связанных с происхождением музыки, развитие также протекало от простого к сложному, от низшего к высшему, а не наоборот. Это подтверждается данными вокальной и инструментальной музыки. Известно, что мелодическая основа, характеризующая развитую музыку, складывалась в течение долгого периода, как итог и результат развития вокального творчества многих поколений. Мелодия, как и гармония, не самородна. Она не возникает сама по себе из природных звуков и не существует извечно, подобно гегелевской идее.

Академик Б. Асафьев в работе «Музыкальная форма как процесс» (кн. II, 1947) не без основания утверждает, что если развитие музыкальных способностей человека совершалось в соответствии с развитием человеческой речи, то музыкальная система интервалов, обусловливающая искусство музыкальных звуков, могла возникнуть только при наличии способности интонирования. Что касается этой последней, она складывалась в течение весьма длительного времени. Человек в процессе развития трудовой деятельности сначала научился воспроизводить самые элементарные звуки, встречаемые в природе, затем вырабатывать музыкальные интонации, отличные от звуков природы, пользоваться такими интонациями для выражения своих настроений. Б. Асафьев замечает, что музыкальные звуки качественно отличаются от хаотических звуков природы и

что, рассматривая вопрос о происхождении музыки, необходимо учитывать многообразную практику тысячелетий общественного развития.

Проблема возникновения музыки является прежде всего проблемой возникновения мелодии, а предыстория музыки — историей постепенного развития способности интонирования.

Утверждение Р. Грубера в «Истории музыкальной культуры» (т. I, 1941), будто «сейчас можно считать установленным, что звуковая речь развилась после пения», не соответствует действительности. Р. Грубер исходил из предположения, что низшие ступени первобытного общества связаны с развитием кинетической (ручной) речи и пения, якобы подготовивших голосовой аппарат для звукового языка. По Груберу, сначала сложилось пение, т. е. вокальное искусство, и лишь после этого развился звуковой язык. На самом деле не пение подготовило развитие членораздельной речи, а, наоборот, развитие звуковой речи как средства общения между людьми подготовило голосовой аппарат к возможности пения. Процесс такой подготовки длился, вероятно, тысячи лет.

Развитие вокальной и инструментальной музыки тесно связано с развитием музыкальных инструментов, которое шло от наиболее примитивных к более сложным и совершенным и находилось в тесной зависимости не только от развития музыкального искусства, но и от развития орудий труда. Струнные инструменты, требующие для своего изготовления сравнительно развитой техники, появляются намного позднее простейших ударных инструментов.

История музыкальных инструментов в определенной мере отражает историю развития производительных сил. Изобретение того или иного инструмента находится в зависимости, по крайней мере, от двух основных причин: первая из них, выступающая как побудительный стимул,— человеческая потребность; вторая — связана со способом удовлетворения потребности и находится, таким образом, в зависимости от состояния производительных сил, т. е. от орудий труда (техники), предметов труда (материалов) и накопленных трудовых навыков.

Лук, тетива и стрелы составляют, по словам Энгельса, уже очень сложный инструмент, изобретение которого предполагает долго накапливаемый опыт и изощренные

умственные силы. Но какими бы изощренными умственными силами ни обладал человек на этой ступени развития, он не мог изобрести музыкального инструмента с металлическими струнами, возможными лишь в новую, более позднюю эпоху.

Открытие и использование металлов влечет за собой революцию в способе производства и в изобретении все новых и новых орудий, коренным образом улучшающих изготовление домашней утвари и музыкальных инструментов.

ДРЕВНЕЙШИЕ ФОРМЫ ТАНЦА

Созданное идеалистической эстетикой представление о первоначальных формах танца как художественно совершенных формах хореографии является чистейшим вымыслом.

Можно согласиться с мыслью о том, что высшие формы танца, какими в нашу эпоху являются классические и народные танцы, генетически восходят к примитивным формам первобытного танца. Но сколько же тысячелетий понадобилось для того, чтобы сформировалось блестящее искусство хореографии!

Плеханов называет древнейшие танцы наиболее диким из всех искусств [1]. Танцы, появляющиеся на свет, по-видимому, вместе с развитием родовой организации, являются общественным институтом. Некоторые исследователи утверждают, что танцы дикарей, состоящие из беспорядочных скачков и прыжков, представляют то же самое, что и «танцы птиц, рыб и животных». Это, конечно, неверно. У птиц и животных нет танцев в точном смысле слова, хотя они и совершают прыжки, временами напоминающие танцы. Книги К. Гросса «Игры животных» и Н. Зографа «Животные — художники», описывающие «артистические танцы» птиц, рыб и животных, представляют собрание догадок, измышлений и гипотез, опровергаемых даже теми фактами, которые в этих книгах приведены. Труды К. Гросса и Н. Зографа — превосходная иллюстрация недоказуемости тождества эстетической способности человека и животного. Один из современных исследователей проис-

---

[1] См. *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М., Гослитиздат, 1948, стр. 37.

хождения сознания (П. Протасеня) именует эту разновидность науки «анекдотической зоопсихологией».

Совершаемые животными, рыбами и птицами прыжки и скачки обусловливаются биологическими причинами, которые сами по себе никогда не смогут превратить эти стихийные движения в танцы. Хореография первобытных людей заключает в себе начало общественное. Какими бы примитивными ни были танцы в начальный период своей истории, они подчиняются известной общественной цели, которая объединяет человеческий коллектив. Животные же, как известно, не имеют общественного сознания. Их прыжки и скачки не выходят за пределы, обусловленные инстинктом, биологической потребностью.

Танцы как искусство возникают лишь в результате длительного накопления передаваемых из поколения в поколение пластических и ритмических навыков. Только в свете исторического развития можно понять, как и почему первоначально беспорядочные «прыжки» и «скачки» уступают место осознанным, технически разработанным движениям, способным выражать не только стихийную энергию, но и живую, одухотворенную красоту человека, своеобразие характера исторически сложившегося индивидуума.

ДРЕВНЕЙШИЕ ФОРМЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Как мы уже отмечали, идеалистическая эстетика создала легенду о том, что ранние формы живописи и скульптуры являются высшими в сравнении с позднейшими и особенно современными. Между тем скульптуре, связанной с художественной обработкой предметов природы, предшествует длительная история фетишизации невозделанной природы, на которую первобытный человек переносит либо свойства животного, либо свои собственные.

Пока человеческое сознание не освоилось с предметами природы, а производительная деятельность не испытала их практических свойств, до тех пор не могло быть и речи о художественной обработке этих предметов. Иными словами: практическое, точнее, неэстетическое отношение к предметам природы предшествует эстетическому и в конечном счете подготовляет и обусловливает его.

Процесс развития скульптуры совершается не от худо-

жественных статуй к условным схематическим изображениям, как утверждают сторонники модернистских концепций, а, наоборот, от примитивных изображений как элементарной формы изобразительной деятельности к высокохудожественным произведениям, от примитивных глиняных и деревянных статуй к каменным художественным статуям, изготовленным уже не каменным топором, а при помощи металлических инструментов. Таковы наиболее общие закономерности развития скульптуры. У полинезийцев, жителей острова Рапа-Нуи (Пасхи), в семидесятых годах XIX века имелись огромных размеров идолы. Эти статуи, по словам Н. Н. Миклухо-Маклая, составляли как бы промежуточное звено «между большими древними идолами Рапа-Нуи и более новыми художественными произведениями из дерева...» [1].

Тур Хейердал, посетивший Рапа-Нуи в конце пятидесятых годов XX века, утверждает, что эти гигантские статуи изготовлены каменными топорами и каменными рубилами [2].

История орнаментального искусства также подтверждает установленную наукой закономерность — от примитивного к более сложному. Миклухо-Маклай отмечал, что характерную особенность большинства папуасских орнаментов составляла прямолинейность, зависевшая от свойства материала (поверхность бамбука) и от характера инструментов (кусок раковины, кремень). Самые простые формы орнаментального рисунка складываются из сочетания прямых, ломаных и параллельных линий. Степень художественности орнаментации, по словам этого замечательного путешественника и ученого, зависит от того, какие инструменты употребляются в процессе обработки.

Первобытная эпоха, с которой связано зарождение изобразительного искусства, отнюдь не благоприятствует расцвету этого искусства. Действительный его расцвет в Древней Греции стал возможен потому, что греческое общество вырвалось из тех условий, в которых первобытнообщинный строй коснел тысячелетия. Как указывал Энгельс, самостоятельное развитие общества, а вместе с ним развитие искусства стало возможным там, где распался первобытнообщин-

---

[1] *Н. Н. Миклухо-Маклай.* Путешествия, т. II. М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1941, стр. 145.

[2] См. *Тур Хейердал.* Аку-Аку. М., «Молодая гвардия», 1959, стр. 29.

ный строй, где экономическое развитие действительно пошло вперед.

Плеханов поддерживал мысль о том, что рисование, составляющее основу изобразительного искусства, возникло из практической потребности. Имеет ли это предположение под собой почву? Несомненно, имеет. Миклухо-Маклай, описывая зачаточные формы искусства, замечает, что увиденные им у папуасов изображения, которые с трудом можно назвать рисунками, «должны быть рассматриваемы как зачатки примитивного образного письма» [1].

Исследования подтвердили, что примитивные рисунки пришли на смену предметному способу обозначения событий и фактов, имеющих важное значение в жизни членов родовой общины. Если в эпоху, еще незнакомую с образным (рисуночным) письмом, удачная рыбная ловля или охота отмечались тем, что вывешивался череп рыбы или кенгуру, то в эпоху, когда возникло образное письмо, такого рода успехи отражались в соответствующих рисунках. Так осуществлялся переход одной формы обозначения к другой, менее громоздкой, практически более удобной, способной отражать события полнее и точнее. Рисунок возникал из практических потребностей общества.

Существует взгляд, согласно которому утилитарные цели, вызвавшие к жизни данную форму искусства, в ходе дальнейшего ее развития теряют свое значение, уступая место собственно эстетической потребности; все последующее развитие рисунка рассматривается как обусловленное «чистым» удовольствием, получаемым от процесса воссоздания предметов внешнего мира.

Из анализа причин, вызвавших к жизни образное письмо, как исходную ступень в развитии живописи, видно, что эти причины, будучи утилитарными, в то же время находились в неразрывной связи с познавательными целями. Познание служило практике. Какой бы ограниченной ни была познавательная роль живописи в ее начальной стадии, суть дела от этого не меняется. Данная форма искусства возникает из потребности познания действительности, из потребности отражения объективного мира. Важно и другое: потребность познания, как практическая потребность, вызывающая к жизни ту или иную форму искусства, отнюдь не перестает играть свою роль в качестве движущей

---

[1] *Н. Н. Миклухо-Маклай.* Путешествия, т. I, стр. 247.

силы искусства и на более поздних ступенях его развития. Образное мышление, закрепляемое средствами живописи как на ранних, так и на последующих стадиях своего развития, является формой отражения действительности. Эстетические достоинства, присущие живописи, нельзя отрывать от познавательной роли искусства. Эстетическое наслаждение представляет специфическую форму духовного наслаждения, которое тем сильнее, чем глубже и совершеннее данное произведение отражает истинную сущность явлений действительности.

Вся история развития искусства показывает, что его эстетические свойства неразрывно связаны с познанием.

Причины зарождения пластического изобразительного искусства имеют нечто общее с причинами, вызвавшими к жизни рисуночное письмо. В зачаточных формах скульптуры пластический образ являлся обозначением памяти об умершем, хотя вследствие крайнего несовершенства формы он не имел еще сходства с тем, в честь кого был создан. Если у народов, находившихся, подобно папуасам конца XIX века, на стадии неолита, существовали уже грубо изготовленные деревянные статуи, «телумы», то у других народов, стоявших на более низкой ступени развития, как, например, у австралийцев, имели распространение так называемые чуринги, т. е. камешки, кусочки дерева с естественной или искусственной окраской. Чуринги тоже «изображали» души умерших сородичей и рассматривались как священные реликвии, но они не были, как думают иные исследователи, ступенью развития «условного искусства», будто бы пришедшего на смену первобытному реализму. Первобытное искусство не знает ни реализма, ни абстрактной условности, которые модернистская эстетика переносит в прошлое из настоящего. Чуринги представляют собою одно из конкретных проявлений раннего первобытного фетишизма. В то же время это была ступенька на пути к первоначальным формам изобразительного искусства.

ОБЩЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА

Искусство на стадии общинно-родового строя непосредственно вплеталось в процесс общественной жизни. Особенно значительной была роль первобытных танцев. Л. Морган замечает, что в обиходе индейцев пляска явля-

лась неотъемлемым общественным институтом, входила как составная часть в религиозную систему, представляя собой средство возбуждения патриотического чувства и поддержания народного духа. «В плясках, которые могут быть подразделены на религиозные, общественные и патриотические, и покоилась по преимуществу та сила, которая воодушевляла индейское общество» [1].

Весьма характерно, что пляски ирокезов, живших в лесном районе Атлантического побережья, первобытные танцы индейцев племени дакота, обитавших в прериях по течению реки Миссури, или оседлых индейцев пуэбло Новой Мексики имели, по словам Моргана, «поразительное сходство», показывающее, что в их основе лежат одни и те же представления и что они являются порождением одного и того же быта.

О танцах североамериканских индейцев Ф. Энгельс пишет: «Различные племена имели свои регулярные празднества с определенными формами культа, а именно — танцами и играми; танцы в особенности были существенной составной частью всех религиозных торжеств» [2].

Танцы возникли из насущных потребностей первобытного родового строя и превратились с течением времени в неотъемлемую часть культурного и художественного развития общества. Они воспитывали в людях ощущение коллективной воли и коллективной силы, воодушевляли на подвиги, скрепляли важнейшие общественные акты, союзы и т. п. Наши читатели, несомненно, знают превосходные, проникнутые своеобразнейшей поэзией романы Фенимора Купера, в которых, между прочим, мастерски воссозданы и картины индейских военных танцев, предшествовавших боевым действиям.

Г. В. Плеханов приводит высказывания Скулькрафта, который утверждал, что «у краснокожих Северной Америки вся сила общественного мнения направляется на то, чтобы сделать из молодых людей неустрашимых воинов и возбудить в них жажду военной славы. Эту цель преследуют многие из их религиозных обрядов... ее же преследует и их танцовальное искусство» [3].

---

[1] *Л. Г. Морган.* Пляска как общественный институт. «Советская этнография», 1938, № 1, стр. 176.

[2] *Ф. Энгельс.* Происхождение семьи, частной собственности и государства. М., Госполитиздат, 1963, стр. 100.

[3] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература, стр. 114—115.

Некоторые песни, имевшие своим назначением возбуждать воинственный дух, целиком состояли из перечисления боевого оружия, амуниции и повторяющегося призыва метко поражать своих врагов.

Эренрейх приводит военную песню ботокудов, в которой возвеличиваются достоинства военного предводителя, его бесстрашие.

Воспитательная, организующая роль искусства проявляется уже на ранних этапах общественного развития. Живопись, скульптура, поэзия, музыка и танцы, вплетаясь в процесс материальной и духовной жизни первобытных людей, влияли на формирование их социальных привычек, взглядов, эстетических вкусов, короче говоря, их физического и духовного облика.

В первобытном обществе искусство входило в повседневную жизнь, являлось неотъемлемым общественным институтом. Это общество еще не знало ни деления на классы, ни разделения труда на умственный и физический, а следовательно, не знало профессиональных художников, скульпторов, музыкантов, певцов и танцоров. Здесь искусство принадлежало всем, и в творческом процессе мог принять участие каждый. Искусство создавалось самим народом, принадлежало народу и могло служить только народу.

Совершенно очевидно, что создавать художественные образы, а следовательно, мыслить образами человек мог научиться только в процессе труда. В отличие от своих древнейших предков, еще незнакомых с трудовой деятельностью, человек в процессе общественного развития создал могучее средство общения — язык. Постепенно он научился создавать музыкальные образы, которые, в свою очередь, плодотворно влияли на дальнейшее развитие музыкальной способности. Ему стали доступны ритмы телесных движений, и из этих ритмов возникали пластические образы, в которых отражались различные человеческие характеры. Человек научился рисовать словами и красками живописные и поэтические образы. Он научился создавать пластические изображения, способные наряду с поэтическими образами жить века и тысячелетия. Художественное творчество вооружило человека не только умением отображать прекрасное в действительности, оно научило его прекрасно отображать любые, в том числе непрекрасные, явления действительности.

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО И МИФОЛОГИЯ

В развитии искусства значительная роль принадлежит мифологии. Мифологизирование явлений природы и социальной жизни, как форма осознания окружающего мира, восходит к древнейшим временам истории первобытного общества. Если на ранних ступенях доисторического развития мифологизирование являлось сравнительно примитивной формой образного мышления, то древнеегипетская, ассиро-вавилонская, древнеиндийская, древнекитайская мифологии представляли собой различные ступени более развитой формы образного мышления.

В греческой мифологии, отражавшей весьма развитый тип мышления, почти все стихии природы выступали как очеловеченные, разумные силы. Если дикарь фетишизирует невозделанную природу, то древний грек подчиняет ее в сфере фантазии своим интересам. Дикарь не выделяет себя из природы. Древний грек не только выделяет себя из природы, но и возвышает человеческое над природным, т. е. стремится подчинить природное человеческому. Поэтому мифологические боги древних греков не только наделены человеческим телом, но и человеческими чувствами, человеческим разумом. Это очеловеченные боги. По словам А. М. Горького, даже характеры богов индивидуализированы на человеческий манер. «Бог создан так же, как создаются литературные «типы», по законам абстракции и конкретизации» [1].

Говоря о том, как возникали мифические образы предков, Энгельс замечает, что история каждого рода далеко уходила в глубь веков и его члены в каждом новом поколении все меньше могли помнить своего родоначальника и степень своего родства с другими представителями рода. Постепенно эта кровная родственная связь поколений и минувшая действительность находят свое отражение в фантастических творениях мифологии.

Из сказанного, однако, не следует, что мифологию можно отождествлять с искусством в собственном смысле. Научная эстетика не может относить к искусству любые формы идеологической деятельности, любые формы отражения природы в человеческой фантазии. В противном

---

[1] «М. Горький о литературе». М., «Советский писатель», 1937, стр. 202.

случае историю человеческого мышления с ее первого дня и до последнего пришлось бы рассматривать как сплошную и непрерывную историю художественного творчества, а колдовские заклинания, заговоры, суеверия и самые дикие предрассудки пришлось бы ставить в один ряд с эпическими поэмами, героическими песнями, былинами, народными сказками и т. п.

От элементарных образов, порождаемых незрелой фантазией, до пластически ясных образов, выражаемых в художественном слове, мраморе и рисунке, пролегает чрезвычайно долгий путь исторического развития.

Сказания и мифы, представляющие одну из важных форм деятельности общественного сознания, возникали из потребности объяснить окружающий мир. Таким образом, мифология, сыгравшая важную роль в формировании образного мышления, открывает собою не историю, а скорее, предысторию художественного творчества.

Искусство возникает и развивается только в обществе и служит только общественному человеку. По самой своей природе искусство — явление общественное. Вместе с человеческим обществом оно претерпело сложную эволюцию. Вместе с общим эстетическим развитием противоречиво и неравномерно развивалось искусство, иногда достигавшее необычайного расцвета на сравнительно низких ступенях материального производства и, наоборот, переживавшее периоды упадка в условиях сравнительно высокого развития материальной основы общества. Попытки теоретиков и практиков модернизма возвести первобытное искусство в некий извечный идеал, их шумные призывы повернуть вспять художественное развитие человечества лишены всякого смысла и обречены на провал.

Г Л А В А 2

ИСКУССТВО КАК ФОРМА ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

*

БАЗИС И НАДСТРОЙКА

Что представляет собой искусство как форма общественного сознания? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо определить место искусства среди других форм общественного сознания, его роль в жизни общества, его связь с экономическим базисом.

В речи на могиле Карла Маркса Энгельс сказал: «Подобно тому как Дарвин открыл закон развития органического мира, Маркс открыл закон развития человеческой истории: тот, до последнего времени скрытый под идеологическими наслоениями, простой факт, что люди в первую очередь должны есть, пить, иметь жилище и одеваться, прежде чем быть в состоянии заниматься политикой, наукой, искусством, религией и т. д.; что, следовательно, производство непосредственных материальных средств к жизни и тем самым каждая данная ступень экономического развития народа или эпохи образуют основу, из которой развиваются государственные учреждения, правовые воззрения, искусство и даже религиозные представления данных людей и из которой они поэтому должны быть объяснены,— а не наоборот, как это делалось до сих пор» [1].

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 19, стр. 350—351.

Старый материализм (т. е. материализм до Маркса) не мог объяснить законов исторического развития. Открытие материалистического понимания истории, последовательное развитие и распространение материализма на область общественных явлений вскрыло «*корни* без исключения всех идей и всех различных тенденций в состоянии материальных производительных сил» [1].

Для всех общественных наук явилось открытием то положение, что способ производства материальной жизни обусловливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще, что все общественные, теоретические, в том числе эстетические, взгляды, возникающие в ходе исторического развития, могут быть поняты только тогда, когда поняты материальные условия жизни каждой эпохи и из этих условий выведено все остальное.

Материалистическое понимание истории впервые дало материальному и духовному развитию общества научное истолкование. С точки зрения исторического материализма общественное сознание, включающее в себя всю совокупность взглядов, идей, учений и теорий, представляет собой идеологическую надстройку над экономическим базисом общества.

«Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономическую основу» [2].

Мораль, религия, искусство возникли в условиях бесклассовой первобытной общины, тогда как наука, философия, право, политика возникли в условиях цивилизации, на почве классовых отношений. Это, однако, не значит, что мораль, религия, искусство, развиваясь в условиях классового общества, сохраняют свой первоначальный бесклассовый характер. Напротив, каждая форма общественного сознания, как и вся идеологическая надстройка, в классовом обществе носит классовый характер. «Господствующие мысли суть не что иное, как идеальное выражение господствующих материальных отношений, как выраженные в виде мыслей господствующие материальные отношения;

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 26, стр. 58.

[2] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Избранные письма. М., Госполитиздат, 1953, стр. 470.

следовательно, это — выражение тех отношений, которые и делают один этот класс господствующим, это, следовательно, мысли его господства» [1].

Говоря о структуре идеологической надстройки, возвышающейся над базисом частнособственнического общества, следует отбросить представление, будто ей свойственны внутреннее единство, цельность, монолитность. Классовые противоречия, характеризующие структуру любого частнособственнического базиса, не могут не находить своего отражения в идеологических надстройках.

Следует заметить, что духовная жизнь общества, основанного на частной собственности, не исчерпывается одной лишь идеологией господствующего класса даже в эпоху рабства. Самое бесчеловечное подавление рабов не могло избавить господствующий класс рабовладельцев от революционных потрясений, за которыми скрывалась духовная энергия бесправных масс, стремившихся к свободной жизни. Что же говорить о крестьянских восстаниях, о революционном движении пролетариата, возвысившегося до усвоения научной теории коммунизма, которая стала его идеологией! В революционных битвах рабочих и крестьян против угнетателей проявляется грозная сила идей, составляющих важнейшее достояние духовной жизни народа. Духовная жизнь миллионов крепостных крестьян нашла свое выражение не только в фольклорной поэзии и музыке, танцах и народном прикладном искусстве. Она отразилась и в творчестве писателей, художников, публицистов и критиков.

Произведения Радищева, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Шевченко, Салтыкова-Щедрина тоже, как известно, не только не входили в сферу господствующей крепостнической идеологии, но были направлены против нее. Жестокая борьба эксплуататорских классов против передовых писателей, преследования, ссылки, цензурный гнет свидетельствуют о том, что идеологическая надстройка того времени отнюдь не являлась монолитной. Этим блестяще подтверждается ленинское учение о том, что в каждой национальной культуре есть две культуры, две идеологии: с одной стороны, демократическая и социалистическая, с другой — клерикальная, черносотенная, буржуазная.

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Соч., изд. 2-е, т. 3, стр. 46.

ЯВЛЕНИЕ ДИСПРОПОРЦИИ

Не следует упрощать значение базиса, как это делали вульгарные социологи, выводившие уровень развития искусства прямо и непосредственно из уровня материального производства. Односторонне понимая зависимость духовного производства от материальных условий жизни, они не могли объяснить, например, почему позорная в политическом и социальном отношении эпоха в Германии XVIII века оказалась великой эпохой немецкой литературы и философии, давшей Гете и Шиллера, Канта и Фихте, Шеллинга и Гегеля; почему не менее позорная в политическом и социальном отношении эпоха в самодержавно-крепостнической России XIX века была эпохой неслыханного развития искусства, философии, эстетики и художественной критики.

Упрощая зависимость сознания от бытия, отождествляя бытие с социальным происхождением художника, вульгарные социологи трактовали, например, Демона не иначе, как образ разочарованного русского аристократа, Тараса Бульбу — как помещика, переодетого в казацкую свитку, и т. п. Декадентское искусство, знаменующее эпоху глубочайшего упадка и разложения буржуазной культуры, с этой точки зрения трактовалось и до сих пор еще кое-кем трактуется как высшая ступень художественного развития, соответствующая высшей ступени развития капитализма (В. Фриче, Р. Гароди и другие).

Маркс, как бы предостерегая против механического выведения уровня развития искусства из уровня материальной основы общества, обратил внимание на противоречие и связанное с ним неодинаковое отношение развития материального производства к художественному и назвал это явление диспропорцией. По мысли Маркса, определенные периоды расцвета искусства «не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и развитием материальной основы последнего...» [1]. В истории народов случаи такого несоответствия не являются чем-то исключительным. Пример: античная Греция, Англия эпохи Шекспира, Италия эпохи Возрождения, Германия эпохи Гете и Шиллера, Испания и Голландия XVII века.

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, 1957, стр. 134.

В самом деле, можно ли говорить о соответствии уровня художественного развития и материальной основы общества применительно к современной Италии, Голландии, Греции, Испании, Англии? В названных странах капиталистическое производство достигло высшей стадии, чего никак нельзя сказать об уровне их художественного развития. Едва ли не самым кричащим является несоответствие уровня художественного и экономического развития в современных США.

СУДЬБЫ НАДСТРОЙКИ И НАСЛЕДСТВО

Ликвидация старого и возникновение нового базиса не могут не повлечь за собой коренного изменения старой и создания новой надстройки. Однако не всякое коренное изменение надстройки влечет за собой ликвидацию старого искусства. Истинное искусство, если оно не стало жертвой разрушительного варварства, способно пережить века. Над прекрасным в искусстве время не властно.

По словам Маркса, античное искусство сохраняет для нас значение нормы и в известном смысле недосягаемого образца. То же можно сказать о великом искусстве эпохи Возрождения, о великом русском искусстве XIX века и т. д.

Истинное искусство самобытно, оригинально и бессмертно потому, что отражает неповторимую самобытность своей эпохи в прекрасных художественных образах.

Коренные изменения в базисе и надстройке, как правило, не влекут за собою ликвидации старого искусства. Опыт Великой Октябрьской социалистической революции показывает, что создатели нового базиса и надстройки ценят и осваивают культурное наследство, развивают лучшие художественные традиции, подвергая суровой критике нигилистическую теорию и практику, отрицающую значение наследства, объявляющую его достоянием эксплуататорских классов.

Пятьдесят с лишним лет существования Советской власти блестяще подтвердили правильность ленинского учения о том, что пролетарская культура возникает как закономерный результат развития той культуры, тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом эксплуататорского общества.

КОММУНИЗМ И РАСЦВЕТ ИСКУССТВА

С победой коммунизма в мировом масштабе содержание надстройки коренным образом изменится. Отношения людей и наций утратят политический и правовой характер, отомрут политические организации и учреждения. Значение морали значительно возрастет, идеалистические течения в области эстетики и философии будут преодолены и исчезнут вместе с религиозными предрассудками. Религия как форма общественного сознания отомрет навсегда. Искусство и литература достигнут небывалого расцвета, усилится их роль и значение в эстетическом воспитании народа.

Как и почему это станет возможным? Во-первых, общество сбережет огромные средства производства и продуктов путем устранения роскоши и мотовства господствовавших классов и их политических представителей. Во-вторых, устранятся всякие тормозы и ограничения в развитии производительных сил, получающих гигантский стимул в результате применения достижений науки и техники. В-третьих, вступает в действие свободное развитие физических и духовных сил всех ассоциированных членов общества.

При коммунистической организации общества исчезнет исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе, отпадет подчинение художника местной и национальной ограниченности, а также замыкание художника в рамках какого-нибудь определенного искусства. Возникнут условия, благоприятствующие свободному и всестороннему развитию индивидуальностей.

В то время как капитализм душит таланты, которыми так богат народ, коммунизм, для которого всестороннее развитие всех и каждого является высшей целью и главным интересом, благоприятствует тому, чтобы «каждый, в ком сидит Рафаэль» [1], имел возможность беспрепятственно развивать свои творческие способности.

При коммунизме исчезнет диспропорция, несоответствие художественного и экономического развития общества и создадутся условия, при которых расцвет искусства приобретет устойчивое состояние.

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 250.

ИСКУССТВО И ПОЗНАНИЕ МИРА

Обладает ли искусство способностью познания мира?

Все формы общественного сознания суть не что иное, как формы отражения бытия, процесса реальной жизни. Однако не любое отражение является истинным, объективно верным. Религия отражает мир ложно, превратно, фантастически. В отличие от религии, наука стремится к объективно верному отражению мира, к познанию законов природы, человеческого общества и мышления. Искусство, имеющее известное родство с наукой, также стремится к правильному, объективно верному отражению мира, к проникновению в истинный смысл событий и явлений жизни. Эту роль оно осуществляет в специфической, только ему присущей форме.

Однако не все разделяют подобный взгляд на искусство.

В «Критике способности суждения» И. Кант отстаивал точку зрения, согласно которой эстетическое суждение, суждение о прекрасном не является познавательным. Применительно к музыке подобную же точку зрения развивает австрийский музыкальный критик З. Ганслик в книге «О музыкально прекрасном». По его мнению, музыка воплощает чистую красоту и именно поэтому вполне бессодержательна. Она ничего не воспроизводит, ничего не познает. В музыке отсутствует объективный смысл, поэтому каждый, слушающий музыку, слышит в ней нечто «свое», субъективное: один — море, другой — любовь, третий — шум леса, четвертый — сказку.

Отрицание познавательной роли искусства встречается и в работах некоторых советских авторов. «Защитники двух форм познания (имеется в виду искусство и наука.— *И. А.)*,— утверждает один из них,— не считаются с тем, что вплоть до нашего времени все законы... известны как открытия науки... И тем не менее упорно, настойчиво говорится везде об искусстве как одной из форм познания действительности. Давно пора прямо сказать, что эта идея принадлежит Гегелю, а не диалектическому и историческому материализму» [1].

Можно подумать, что все идеи и положения, принадлежащие эстетике Гегеля, несостоятельны. Некоторые совре-

[1] *А. Белик.* Эстетика и современность. М., Политиздат, 1963, стр. 167.

менные авторы, по-видимому, плохо знают эстетику Гегеля — и не только Гегеля. За две с лишним тысячи лет до великого немецкого философа мысль о том, что искусство является одной из форм познания мира, высказали и по-своему обосновали Демокрит, Аристотель, Эпикур, Лукреций Кар. Они видели в искусстве подражание природе, с которым связывалось представление о познании природы (действительности). Позднее эту идею развивали великие художники и мыслители эпохи Возрождения, а после них — Дидро, Лессинг, Фейербах, Белинский, Чернышевский, Добролюбов. Эту идею научно обосновали и последовательно отстаивали основоположники марксизма-ленинизма. По признанию Энгельса, из произведений Бальзака он «даже в смысле экономических деталей узнал больше... чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых». Энгельс не без восхищения замечает, что в своей «Человеческой комедии» Бальзак «дает нам самую замечательную реалистическую историю французского общества... с 1816 по 1848 г.»[1]. Бальзак же как-то сказал: «...наука проникла во все жанры...», хорошо написанные исторические романы «стоят лучших курсов истории» [2].

Об английских писателях-реалистах — Диккенсе, Теккерее, Шарлоте Бронте, Элизабет Гаскелл Маркс пишет, что они «раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем это сделали политики, публицисты и моралисты, вместе взятые» [3]. Совершенно очевидно, что разоблачение политических и социальных истин было бы невозможно без их глубокого, своеобразного художественного исследования.

В статьях о Толстом В. И. Ленин обращает внимание на то, что великий писатель отразил целую эпоху в развитии общества от 1861 до 1905 года, т. е. эпоху подготовки первой революции в России. Оценивая значение Г. Успенского как писателя, В. И. Ленин подчеркивает его превосходное знание крестьянства, его громадный артистический талант, проникавший до самой сути явлений, его умение видеть, что «индивидуализм сделался основой экономических отно-

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Избранные письма, стр. 405—406.

[2] *Оноре Бальзак.* Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 15, стр. 273, 296.

[3] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 529.

шений не только между ростовщиком и должником, но между крестьянами вообще» [1].

Вслед за Марксом и Энгельсом Ленин придавал огромное значение познавательной роли искусства, умению художника проникнуть до самой сути явлений политического, экономического, нравственного и иного характера.

Надо ли говорить о том, какое огромное познавательное и эстетическое значение имеют произведения Горького, нарисовавшего поразительно яркую картину русской жизни конца прошлого и начала нынешнего века! Впервые в истории мировой литературы он создал незабываемые образы представителей рабочего класса, боровшегося под руководством созданной Лениным партии.

Если бы понадобилось совершить экскурс в историю для установления фактов, характеризующих познавательную роль искусства, пришлось бы прежде всего назвать Гомера, которого по справедливости считают самым достоверным свидетелем, знатоком Греции в период ее вступления на порог цивилизации. «Илиада» и «Одиссея» — подлинная энциклопедия жизни древних эллинов.

А «Прикованный Прометей» Эсхила! Великий трагик запечатлел момент всемирно-исторического значения, момент превращения раба природы в царя природы. В истории мирового искусства Прометей — первый образ героя, бесстрашно вступившего в единоборство с богами. Чтобы оценить по достоинству это художественное открытие, следует напомнить, что наука пришла к уяснению его истинного смысла только через две с лишним тысячи лет после смерти Эсхила.

В «Ромео и Джульетте» Шекспир возвестил миру о закономерном рождении высокой и прекрасной любви в ее современном значении. Гоголь в «Мертвых душах» гениально исследовал социальный механизм обесчеловечения человека в крепостническом обществе. Или вспомним, как много дают для понимания Англии, ее социальных отношений, национального характера англичан романы Диккенса и Теккерея, для понимания истории Америки — романы Фенимора Купера.

Все, что в истории искусства отмечено подлинной красотой, глубоким проникновением в действительность, таит в себе малые или большие открытия, совершать которые в

[1] «В. И. Ленин о культуре и искусстве», стр. 46.

состоянии только искусство, образующее в содружестве с наукой величайшую духовную силу человечества.

Важным источником познания советской действительности являются произведения крупнейших представителей нашего многонационального искусства и литературы, творцов художественной энциклопедии эпохи социалистической революции. Достаточно назвать Маяковского, А. Толстого, Н. Островского, Фурманова, Серафимовича, Шолохова, Л. Леонова, Мухину, Вучетича, Шостаковича, А. Хачатуряна, М. Ауэзова, Якуба Коласа, Ч. Айтматова, М. Стельмаха, Леонидзе и других.

Искусство не дает системы научных знаний и не стремится к этому. Оно не дублирует науку. Будучи одной из форм познания мира, искусство решает особые, только ему доступные задачи. Только искусство может воспроизводить жизнь в формах самой жизни и благодаря этому сохранять на века и тысячелетия живые образы людей — образы, которые как бы доносят до нас духовную атмосферу своей эпохи, искания, волнения и страсти своего народа, своей нации, класса, социальной группы. Гомер и Шекспир, Сервантес и Микеланджело, Пушкин и Чайковский, Бальзак и Диккенс, Достоевский и Толстой — творцы вечно живого, нестареющего, неисчерпаемого, как сама жизнь, искусства, которым дорожит не отдельный народ, а все человечество. Быть вечно живыми могут только герои, созданные великими художниками. Ни одна форма общественного сознания не в состоянии играть такую роль. Это исключительная привилегия художественного отражения действительности, о специфике которого пойдет речь в следующей главе.

Разумеется, сущность искусства не сводится к одному познанию, но истинное искусство неотделимо от познания. Отрицание познавательной роли искусства объективно способствует утверждению «эстетики» современного модернизма, который окончательно отбросил образную форму отражения действительности и подменил художественное исследование мира жалкими ухищрениями и произволом болезненной, вульгарной фантазии.

ГЛАВА 3

СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА



ИСКУССТВО — МЫШЛЕНИЕ В ОБРАЗАХ

Формалисты и вульгарные социологи, влияние которых было особенно заметным в двадцатые — тридцатые годы, проблему специфики искусства сводили к «свободной от содержания» (бессодержательной) форме, или к идеологии «вообще». Изучением форм общественного сознания, обладающих своей спецификой, они не занимались. Этой проблемы для них как будто не существовало. А идеология «вообще», как правило, выводилась из социального происхождения художника. Попытки отдельных искусствоведов и литературоведов рассматривать специфику художественного отражения мира были робкими. По существу, проблема была снята.

В шестидесятые годы вопрос о специфике искусства приобрел особое значение в связи с обострившейся борьбой против абстракционизма и других буржуазно-модернистских направлений. К сожалению, в ряде работ по эстетике отрицается классическое положение о том, что искусство — специфическая форма отражения действительности, или мышление в образах. Авторы этих работ считают, что художественная образность не является специфической особенностью искусства и должна рассматриваться только как его формальный и, следовательно, несущественный признак. Они утверждают, что свойственная искусству образная форма отражения «не является тем существенным спе-

цифическим признаком искусства, по которому мы можем отличать его от других форм (разновидностей) общественного сознания; она является формальным началом искусства» [1].

Не замечая качественного своеобразия художественного мышления, в сравнении с мышлением научно-логическим, сторонники этой точки зрения считают, что понятие образной специфики способно лишь запутать вопрос о природе искусства. Безосновательно лишая форму существенного значения, они, сами того не замечая, протягивают руку формалистам. Образная специфика низводится на степень формального придатка «в пределах обычного логического мышления вообще» [2].

«Существует, как известно, распространенная формула, что «искусство есть мышление в образах», «образное мышление», однако она не только ничего не разъясняет, а, напротив, запутывает вопрос, ибо заставляет усматривать сущность искусства в каком-то «особом» мышлении, которое якобы существует наряду с обычным, логическим мышлением, то есть мышлением понятиями. В результате появляется мышление без понятий, будто бы имеющее место в художественном творчестве» [3].

Как видим, для этого теоретика формула «мышление образами» равнозначна... мышлению без понятий. В действительности, специфичность художественного мышления в сравнении с мышлением научным вовсе не означает, что одна из этих форм абсолютно противоположна другой и тем самым отрицает другую. Образно-художественное мышление тесно связано с мышлением научно-логическим, в случае надобности использует его в своих особых целях, опирается на него, но вместе с тем качественно отличается от него. Если бы образно-художественное мышление можно было полностью свести к логическим формам (понятиям, суждениям, силлогизмам и т. п.), оно, естественно, выглядело бы простым повторением научного мышления. Иначе говоря, оно не было бы мышлением образно-художественным, а было бы научно-логическим мышлением. Качественное различие между образно-художественным и логическим мышлением не есть выдумка теорети-

---

[1] *А. И. Буров.* Эстетическая сущность искусства, стр. 54.
[2] Там же, стр. 26.
[3] Там же, стр. 140.

ков, а есть непреложный факт, порожденный историей науки и искусства.

Аристофан и Аристотель, Шекспир и Бэкон, Гете и Гегель, Бальзак и Маркс, Горький и Ленин — это не только представители великих эпох в развитии общественного сознания, но, что особенно важно, представители двух различных форм общественного сознания: искусства и науки. Никто не станет утверждать, что в комедиях Аристофана, трагедиях Шекспира, драмах и поэмах Гете, романах Бальзака, Толстого и Горького действительность отражается в тех же самых формах, что и в «Метафизике» Аристотеля, «Феноменологии духа» Гегеля, «Немецкой идеологии» Маркса и Энгельса, «Материализме и эмпириокритицизме» Ленина.

Иные считают, что специфика искусства заключается не в образном мышлении, а в наличии особого «предмета искусства», обладающего особой, эстетической природой. Сторонники этой точки зрения фактически игнорируют активность искусства, его преобразующую силу, его способность обобщать и типизировать. Игнорируют они и тот факт, что объектом искусства является весь мир, а не какой-то особый ряд предметов. Искусство и рождается из воссоздания, отражения бесконечного многообразия мира. Причем искусство отражает действительность в своей, особой, специфической форме — в живых картинах, т. е. в образах. Материалист не может не согласиться с тем, что художественное отражение действительности возможно только при посредстве творческой деятельности сознания. Помимо человеческого сознания такая деятельность совершаться не может. А «предметом искусства» может стать любое явление,— насколько верно оно будет показано, это уже зависит от художника, от его мировоззрения и мастерства.

Никогда и нигде серьезные мыслители и художники не выдвигали положения о том, что специфика искусства заключена в самом объекте художественного отражения. Искусство как отражение действительности в формах самой действительности не требует, чтобы его образы принимали за действительность. Мыслители и художники всегда утверждали, что художественная специфика заключается в творческом сознании.

Сторонники критикуемой точки зрения допускают еще одну ошибку, обусловленную недооценкой качественного

своеобразия художественного и научно-логического мышления. Они считают, что поскольку образность имеет место даже в научном мышлении, постольку постановка вопроса о специфичности художественного мышления сама по себе отпадает,— дескать, художественное мышление ничем не отличается от мышления научно-логического.

«Кроме того, следует отметить,— читаем мы в книге Бурова,— что образная форма вообще не является коренным, существенным признаком искусства, поскольку, как известно, бывают не только художественные образы» [1].

Поскольку образное отражение перестают считать коренным признаком искусства, постольку допускается существование внеобразной специфики, следовательно, «внеобразного», «внефигурного» искусства. С подобными взглядами не согласится ни один сторонник реалистического искусства, но легко согласятся абстракционисты, отвергающие образную специфику искусства и отстаивающие «чисто геометрическую и негеометрическую абстракцию», «нефигурные структуры, опирающиеся на фактор случайности» и пр. и т. п.

Но дело, разумеется, не только в том, что концепция необразной специфики объективно укрепляет позиции модернизма, в частности абстракционизма и ташизма, а в недопустимом отождествлении образности художественной и образности нехудожественной, научно-логической. Принципиальная ошибка Бурова и его единомышленников состоит в игнорировании качественной разницы между художественными и логическими образами.

Теория отражения учит, что любая форма логического мышления (понятие, суждение, умозаключение) не лишена элементов образности. Любое отражение действительности в человеческом сознании — отражение образное. Однако между отвлеченным понятием, скажем понятием «героя-патриота», и художественным образом патриота, скажем образом Павла Корчагина, существует качественное различие. В отвлеченном понятии отражается лишь общее представление о героическом служении родине, в этом понятии нет конкретных, индивидуальных признаков, тогда как в образе Павла Корчагина отражается конкретная судьба героя-патриота, его жизнь, поступки, мысли, чувства, настроения. В образах Олега Кошевого, Алексея

---

[1] *А. И. Буров.* Эстетическая сущность искусства, стр. 282.

Мересьева, Семена Давыдова, Кирилла Извекова, Василия Теркина тоже отражается жизнь, поступки, чувства, мысли, настроения, но все это у каждого из них неповторимо особенное. Образность, элементы которой присущи научному понятию, тем и отличается от образности художественной, что в сравнении с последней она лишена живой конкретности, наглядности, индивидуальности.

Монография академика Тарле «Наполеон» не лишена, конечно, элементов образности. Но разве не ясно, что образ Наполеона, созданный автором «Войны и мира», обладает неповторимым качеством в сравнении с образом того же лица в научно-историческом исследовании? Дело здесь, конечно, не в том, что Лев Толстой и Тарле отличаются друг от друга масштабами таланта, а в том, что сама природа отражения действительности у историка и художника качественно различна.

НАУЧНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ

В научно-теоретическом трактате Декарта «Космогония» читаем: «Большинство философов утверждает, что звук есть только некоторое колебание воздуха, который ударяет в наши уши. Следовательно, если бы чувство слуха сообщало нашему мышлению истинный образ своего объекта, то вместо представления звука оно должно было бы дать нам представление о движении частиц воздуха...» [1]

Это рассуждение, характерное для всего трактата, отличается определенным способом раскрытия истины. Мысль Декарта такова: чтобы слух сообщил нашему мышлению истинный образ своего объекта, понадобилось бы дать не отвлеченное «понятие» звука, а живое представление о движении частиц воздуха, которое, собственно, и образует звук. Декарт хочет сказать, что представление о звуке может быть двояким: абстрактным и конкретным. Абстрактное представление о звуке можно выразить посредством понятия, но чтобы конкретно представить себе, что он такое, необходимо дать образ движущихся частиц воздуха. Наряду с живым, наглядным, конкретным, т. е. образным, отражением объекта существует иное, логическое (отвлеченное) отражение.

---

[1] *Ренэ Декарт.* Космогония. М.—Л., ГТТИ, 1934, стр. 131.

О какой же форме звука в приведенном отрывке говорит Декарт? Декарт имеет в виду не какую-то конкретную, индивидуальную форму звука, например шум, крик, всплеск, звон колокола, музыкальную фразу, а звук вообще, абстракцию звука, понятие физического явления. О слухе тоже говорится отвлеченно. Так же говорится о мышлении, объекте мышления. В данном случае Декарт не называет конкретных свойств звука, слуха, мышления, объекта; он рассматривает в общей, отвлеченной форме характер взаимодействия звука и слуха, мышления и объекта. Речь идет о звуке вообще, о слухе вообще, о мышлении вообще, объекте познания вообще. Звук, слух, мышление, объект фигурируют здесь как логические понятия. Все это рассматривается со стороны присущих им (звуку, слуху, мышлению, объекту) наиболее общих свойств. О звуке сказано только то, что он представляет собою движение частиц воздуха. Но это, как известно, характеризует любой звук, любую форму его проявления. О слухе сказано только то, что он воспринимает звуковые волны. При этом ничего не говорится о характере и качестве этих волн. И это понятно. Общее известно нам по понятию, а частное — по чувственному восприятию. В приведенном рассуждении философское мышление, в согласии со своей природой, абстрагируется от конкретных, единичных свойств объекта и рассматривает его со стороны общих свойств.

Между тем известно, что вне конкретных, частных свойств и признаков реально не существует ни звука, ни слуха, ни мышления, ни объекта. В природе, в жизни нет ничего отвлеченно существующего, в них все конкретно. Несмотря на это, логическое мышление может рассматривать явления независимо от конкретных, частных свойств и признаков; оно абстрагируется от этих свойств и «превращает» звук, слух, мышление, объект в логическую категорию, в отвлеченное понятие. Такой подход к явлениям действительности не только правомерен, но и необходим. Он является одним из способов познания, которое мы называем научно-логическим, теоретическим.

Берем другой пример научно-логического мышления: сознание отражает бытие. В этом, основополагающем для материалистической философии тезисе речь идет не о конкретном, единичном сознании Петра, Ивана, Григория, а о человеческом сознании вообще и о бытии вообще. Бытие и сознание в данном случае взяты в наиболее общей, абст-

рактно-логической форме. Понятия «сознание» и «бытие» имеют здесь настолько всеобъемлющий характер, что они охватывают решительно все единичные случаи, относящиеся к бытию и сознанию.

В отличие от логического или научно-теоретического отражения действительности, художественное отражение характеризуется наглядностью и конкретностью (что, заметим попутно, не мешает образу, созданному большим художником, вместить в себя и широкое, философско-нравственное содержание). Белинский не раз подчеркивает ту мысль, что художник мыслит образами, а любой образ только тогда и прекрасен, когда определенен и доступен чувственному восприятию. Утрата живой образности неминуемо означает утрату художественности.

Сравнивая особенности научного и художественного мышления, поучительно будет рассмотреть художественные произведения, темы которых навеяны научными исследованиями.

В рассказе «Четверть лошади» Глеб Успенский говорит о толстых и скучных томах статистики, отражающей жизнь в мертвых цифрах, нулях, нуликах и дробных числах (т. е. о математических абстракциях), и об искусстве, которое должно «перевести» содержание статистических данных на язык живых художественных образов. Талантливый писатель — гражданин сумел увидеть за цифрами судьбу миллионов людей, жизнь которых он превосходно знал и помимо статистических исследований. В статистике художник нашел лишь математическое подтверждение тому, что он наблюдал в жизни. Он сумел материалы и факты, собранные наукой, подвергнуть художественной обработке, вызвать в душе читателя сочувствие к судьбе тружеников, возбудить протест против бесчеловечного строя.

Искусство показывает живую жизнь, показывает ее так, как не может показать ни статистика, ни психология, ни философия, ни любая другая наука. Отражение явлений жизни в формах самой жизни — такова задача и смысл искусства, такова его специфика.

Еще один — весьма выразительный — пример: Пушкин-историк и Пушкин-художник в разработке одной и той же темы. В «Истории Пугачева» великий писатель исследует события и факты, характеризующие социальное, экономическое и правовое положение яицких казаков. Внимание

Пушкина-историка привлекают и судьбы отдельных людей, но в качестве ученого он сосредоточился на исторической «панораме» событий.

Пушкина-художника, автора «Капитанской дочки», интересует, не может не интересовать общее, но он раскрывает его через отдельный, частный факт. Пушкин-ученый доказывает. Пушкин-художник показывает, рисует, изображает. Методы обработки жизненного материала в том и другом случае существенно отличаются друг от друга.

В сюжете «Капитанской дочки» центральное место занимает судьба молодого дворянина Гринева. Художник повествует о том, как по достижении известного возраста Гринев отправляется в Белогорскую крепость, как он встречается с Пугачевым и неожиданно оказывает ему услугу — дарит заячий тулуп; впоследствии, по доносу Швабрина, его привлекают за связь с Пугачевым к дознанию и заключают в крепость, а затем освобождают и восстанавливают в правах именным указом Екатерины II. Общее, т. е. картина эпохи, социальные типы и конфликты, раскрывается преимущественно через личные отношения, через живые подробности — психологические и бытовые.

Мы уже говорили, что научное мышление не чуждается образных приемов, которые обычно служат для создания иллюстраций к теоретическим положениям. Но обилие приемов, как бы заимствованных из области художественного слова, нарушает логическое течение мысли, может даже ослабить научную ценность произведения. Именно такой случай показан на примере научных занятий профессора Ивана Вихрова — героя романа Л. Леонова «Русский лес».

Цель Вихрова, замечает автор, состояла в том, чтобы с помощью своей книги ввести эту девушку в лес, как в родную семью, и пусть она посильно поможет ему в борьбе за своих новых друзей. Для этого ему предстояло через тоненькую струйку чернил, медленно стекающих на бумагу, пропустить целое озеро исторических справок, исторических доказательств, собственных наблюдений и мыслей о мире, добытых инструментом его ремесла. Уже оставалось перебелить почтенную стопку разгонисто написанных листков, как вдруг стало ясно, что обилие поэтических образов лишь ослабляет научную ценность книги, что вместо задуманного исследования получается лишь поэма о горькой лесной судьбине.

Если обилие поэтических образов ослабляет логику научного труда, то обилие чисто логических приемов в такой же, если не в большей степени ослабляет художественную убедительность романа, повести, поэмы или драмы. Принципиальная возможность и допустимость поэтических образов в научном произведении регулируется требованиями научной специфики в такой же мере, в какой возможность и допустимость научно-логических приемов в искусстве регулируется требованиями художественной специфики. Закон перехода количественных изменений в качественные и здесь полностью сохраняет свое значение.

Противники теории образной специфики, хотят они этого или нет, лишают себя той самой основы, на которой только и возможно развивать эстетическую теорию и художественную практику.

Некоторые из них пытаются доказать, будто теория образной специфики с ее «стеснительными пределами» не распространяется на такие виды искусства, как музыка, которой якобы не свойственна изобразительность.

Отрицая музыкальную изобразительность, они в то же время признают музыкальную образность [1]. Возникает естественный вопрос: а возможна ли изобразительность вне образности?

Сведущие в вопросах эстетической теории композиторы последовательно отстаивают «старую» теорию специфики и, не называя фамилии ее противников, дают им надлежащий ответ. Такова, например, статья крупнейшего композитора Арама Хачатуряна «Поиски совершенного», анализирующая Одиннадцатую симфонию («1905 год») Дмитрия Шостаковича.

Хачатурян пишет о том, как Шостакович в своей симфонии «рисует одну за другой столь яркие, рельефные, скульптурно выпуклые звуковые картины, что кажется, их воочию видишь, видишь во всех деталях... Вспомните хотя бы холодные, морозно-пустынные звучания аккордов первой части, почти зримо рисующие образ Дворцовой площади... В симфонии «1905 год» Дмитрий Шостакович вновь

[1] Попытку рассматривать музыку как искусство, не лишенное элементов изобразительности, В. Ванслов называет «вульгаризаторской», но тут же прибегает к понятию образности музыки, не замечая в этом жестокого самоопровержения (см. *В. Ванслов.* Содержание и форма в искусстве. М., «Искусство», 1956, стр. 128).

поражает глубиной идейной концепции, драматургической силой своего образного мышления» [1].

Яркие, скульптурно-выпуклые картины, почти зримые образы предметов и явлений действительности, весь характер музыкального мышления композитора — все это говорит о присущей подлинному музыкальному искусству образной специфике.

Теория образной специфики имеет громадное значение для развития эстетической теории и художественной практики. Эта теория противостоит всевозможным декадентским направлениям с их тенденцией к обессмысливанию искусства, к разрушению образа.

БЕЛИНСКИЙ О СПЕЦИФИКЕ ИСКУССТВА

По самой своей сущности понятие «художественность» неотделимо от понятия «образность». Ставя на одну доску образы художественные и нехудожественные, противники теории образной специфики как бы подсказывают мысль об их тождественности, однокачественности, одноприродности. Но при таком взгляде на проблему образа эстетическая теория лишает себя возможности постигнуть законы искусства, художественного мастерства, т. е. перестает быть подлинной эстетической теорией.

Когда мы говорим, что научному мышлению присущи элементы образности, мы не забываем, что речь все же идет о логической, абстрактной форме выражения мысли. Но то, что мы называем абстрактной формой мысли, не должно рассматриваться как абсолютно необразное. В конечном счете, все формы мысли, так или иначе отражающие действительность, могут рассматриваться как образы. Сюда относятся не только эстетические и логические, но и математические формы. Известно, что числовые формы тоже отражают действительность. Это значит, что научные и художественные формы не отгорожены друг от друга непреодолимой гранью. Логическому мышлению присущи элементы образности, художественное мышление опирается на основы логического мышления. Но констатировать только их единство, общность, взаимосвязанность и не ви-

---

[1] *Арам Хачатурян.* Поиски совершенного. «Советская культура», 1958, 24 апреля.

деть присущего им различия, качественного своеобразия материалист-диалектик не может. Теория, игнорирующая своеобразие художественного и логического мышления, опасна именно тем, что механически сводит суть дела только к началу количественному и не замечает качественного своеобразия.

В ходе споров о специфике искусства возник вопрос: должны ли мы продолжать и развивать завещанную нам теорию Белинского или принять теорию необразной специфики?

Решение предопределили не столько теоретики, сколько практики — писатели, художники, композиторы, деятели кино, театра, которые, по существу, отвергли теорию необразной специфики и остались верными эстетическим заветам Белинского.

В чем состоит теория Белинского?

В статье «Сочинения Державина» (1843) Белинский писал, что поэзия рассуждает и мыслит образами, а не силлогизмами и дилеммами. Всякое чувство, всякая мысль, чтобы быть поэтическими, должны быть выражены образно. «Нападать на поэзию за то, что она *оземленяет* идеи,— все равно, что нападать на математику за то, что она все исчисляет и измеряет. В том-то и состоит сущность поэзии, что она бесплотной идее дает живой, чувственный и прекрасный образ... Кто не одарен творческою фантазиею, способною превращать идеи в образы, мыслить, рассуждать и чувствовать образами, тому не помогут сделаться поэтом ни ум, ни чувство... разумно исторического и современного содержания. И если бы не так, то всего легче было бы сделаться поэтом: стоило бы только узнать правила версификации, да, благословясь, и начать писать диссертации размеренными строчками, завостренными рифмою» [1].

Итак, в отличие от науки, оперирующей понятиями, искусство и литература «осваивают» реальную действительность с помощью живых, эмоциональных картин. Лев Толстой называл искусство средством эмоционального заражения людей. Художественный образ — носитель живых впечатлений, которые, способствуя не только созданию определенного настроения, но и утверждению определенной мысли, идеи, оказывают могущественное воздействие на человека. Когда говорят: искусство покоряет, захватывает,

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 591.

увлекает, очаровывает,— имеют в виду его идейно-эстетическое воздействие. Понятия и силлогизмы — категории логические, художественные образы — категории эстетические.

Даже не будучи историческим материалистом, Белинский ясно видел, что искусство и философия — две качественно различные формы мышления, соответствующие, как мы теперь говорим, двум различным формам общественного сознания.

В статье «Русская литература в 1843 году» Белинский снова подчеркивает главную мысль защищаемой им теории: если в романе или повести нет образов и лиц, тогда нет и искусства. Искусство не существует вне образности. Образ рассматривается Белинским как специфический признак искусства.

В статье «Идея искусства», написанной примерно в 1841 году, Белинский излагает сущность этой теории с предельной выразительностью: «Искусство есть *непосредственное* созерцание истины, или мышление в *образах*. В развитии этого определения искусства заключается вся теория искусства: его сущность, его разделение на роды, равно как условия и сущность каждого рода» [1].

Формула «искусство есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах» означает, что искусство, отражая действительность, не ограничивается воспроизведением внешнего, а проникает в сущность явления, дает конкретное, воспринимаемое чувством выражение. Достигается это благодаря тому, что искусство воспроизводит действительность в формах самой действительности, т. е. в конкретных, живых, пластических картинах или в образах. Только образ в состоянии передать мысль не как бесплотную абстракцию, а как живой акт нашего сознания; только образ в состоянии передать чувство со всей его интенсивностью и индивидуальной окраской.

Теория образной специфики искусства — основа основ, альфа и омега эстетики Белинского. И тем не менее предпринимаются попытки — отнюдь не единичные — доказать, будто эту теорию Белинский отстаивал только в гегельянский период и отошел от нее в связи с переходом на позиции материализма. Подобный взгляд не соответствует действительности.

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV, стр. 585.

В примечании к статье «Идея искусства», определяя искусство как мышление в образах, Белинский замечает: «Это определение еще в первый раз произносится на русском языке, и его нельзя найти ни в одной русской эстетике, пиитике или так называемой теории словесности...» [1]

Статья эта относится к периоду отхода Белинского от идеализма и перехода на позиции материализма. Тот факт, что в статье еще заметны следы идеализма, ничего не меняет в существе дела. А существо дела состоит в том, что Белинский, переходя на позиции материализма, подымал на щит теорию образной специфики искусства.

В статьях «Сочинения Державина», «Русская литература в 1843 г.», «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» и др., написанных в период борьбы за материалистическую эстетику, Белинский развивает, отстаивает, пропагандирует теорию образной специфики. Эту теорию материалистическая эстетика и советская художественная практика приняли на вооружение. Модернистов она не устраивает: их устраивает необразное, хаотическое, бессмысленное «искусство».

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК ИСКУССТВА

Образность проявляется в каждом виде искусства по-своему. Музыка, живопись, хореография, литература, театр, кинематограф имеют свой «изобразительный язык». Непонимание роли и значения «изобразительного языка» в системе данного вида искусства приводит к досадному отождествлению таких искусств, которые, по существу, не имеют между собой ничего общего: например, архитектуру ставят в один ряд с поэзией, музыкой, живописью и т. д. По аналогии с названными искусствами, архитектуру называют формой общественного сознания, забывая, что архитектура — искусство особого рода, не обладающее образной спецификой, т. е. не отражающее действительности в живых картинах. В тех сравнительно немногих случаях, когда архитектурное сооружение чем-то напоминает образ реального предмета, форма которого ему сознательно придана, сходство с этим предметом носит исключительно внешний характер. «Архитектурный образ», если позволительно пользоваться таким термином, не является художе-

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV, стр. 585.

ственным исследованием жизни. Например, административное здание СЭВ в форме открытой книги, театр Советской Армии в форме пятиконечной звезды не претендуют на выявление внутреннего содержания «изображаемого» предмета.

Модернисты пытаются доказать, что стихией музыки являются любые звуки, стихией живописи — любые линии, стихией хореографии — любые телодвижения, стихией литературы — любые слова... Утверждение, характерное для той эстетической анархии, для того духовного распада, которые несет с собой декаданс.

Природа наполнена разнообразными звуками, но музыкальные звуки имёют особый характер[1]. Они выражают музыкальную мысль, целостное настроение, мелодию, образующую основу всей музыки. Утрата мелодии, культивирование диссонансов, отрицание благозвучия в музыке характеризуют деградацию буржуазной музыкальной культуры, порывающей с основами народной и классической музыки, превращающей это великое искусство в хаотическое нагромождение звуков, нетерпимых для нормального человеческого слуха.

Что касается живописи, подлинный образ проявляется здесь только в художественном рисунке и не существует вне его. Ташизм как направление, отрицающее необходимость рисунка, начисто порывает с живописью.

Слово в поэтическом образе выступает не как слово «вообще», не как абстракция, а как единственное и неповторимое по своему значению и звучанию слово. Само по себе слово — не образ, но в поэзии оно — тот элемент, без которого образ не существует.

Первоэлемент художественной литературы, слово — основное средство материализации образа. Вне слова, поми-

---

[1] Выдающийся русский музыкальный критик А. Н. Серов пишет: «В природе бездна звуков самых разнородных, самых разнокачественных, но все эти звуки, которые в иных случаях называются шумом, громом, грохотом, треском, плеском, гулом, гудением, звоном, воем, скрипом, свистом, говором, шепотом, шорохом, шипением, шелестом и т. д., а в других случаях и не имеют выражения в словесной речи, все эти звуки или вовсе не входят в состав материалов для музыкального языка, или если входят в него, то не иначе, как в виде исключения (звон колоколов, медных тарелок, треугольников, звук барабанов, бубен и т. д.). Собственно-музыкальный есть звук особого свойства» (*А. Н. Серов.* Критические статьи, т. I. СПб., 1892, стр. 504).

мо слова нет и не может быть поэтического искусства, художественной литературы. Образ лермонтовского паруса — это не только выраженная словами мысль о мятежных поисках бури, но и живая, полная динамики и света картина. Не будучи ни предметом, ни образом предмета, слово ставит, однако, перед нашим мысленным взором нечто осязательное, предметное, зримое, живущее самостоятельной жизнью. Слово, как и краска, закрепляет, объективирует результаты мыслительной работы. Но сама по себе мыслительная работа неизмеримо сложнее, многограннее того значения, которым обладает слово. «Разве язык слова есть единственный язык мысли»? [1] и разве не из множественности форм выражения мысли возникли и развились различные виды искусства?

Слово не только средство повседневного общения людей между собою, но и средство живописания. Художнику дана волшебная власть — улавливать с помощью слова самые сложные мгновения бытия. Так, по выражению Белинского, Гоголь не пишет, а рисует, его изображения дышат живыми красками действительности.

Художественную литературу называют «словесно-изобразительным искусством». «Рассказы великих художников,— вспоминает Горький в статье «О том, как я учился писать»,— вызывали у меня впечатление чуда... Помню, «Простое сердце» Флобера я читал в троицын день... Я был совершенно изумлен рассказом, точно оглох, ослеп,— шумный весенний праздник заслонила предо мной фигура обыкновеннейшей бабы, кухарки, которая не совершила никаких подвигов, никаких преступлений. Трудно было понять, почему простые, знакомые мне слова, уложенные человеком в рассказ о «неинтересной» жизни кухарки, так взволновали меня? В этом был скрыт непостижимый фокус... И уже совершенно поражен был я, когда в романе Бальзака «Шагреневая кожа» прочитал те страницы, где изображен пир у банкира и где одновременно говорят десятка два людей, создавая хаотический шум, многогласие которого я как будто слышу. Но главное — в том, что я не только слышу, а и вижу, кто как говорит, вижу глаза, улыбки, жесты людей, хотя Бальзак не изобразил ни лиц, ни фигур гостей банкира» [2].

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 1, стр. 76.
[2] «М. Горький о литературе», стр. 323—324.

Произведения словесного и любого другого искусства вызывают впечатление чуда еще и потому, что в них обретают реальность бессмертие человеческой мысли, человеческого чувства; мгновение как бы становится вечным. «Волшебное», «чудесное» состоит именно в том, что здесь человеческое начинает жить вне конкретного и, может быть, давно ушедшего человека, отделившись от него как некая самостоятельная сила. Поколения людей относятся к этой форме существования человеческого так, как если бы перед ними была живая жизнь. Художник «отчуждает» от себя и от прототипов своих героев живые чувства и мысли не для игры, а для того, чтобы, воплотив их в образы, подарить их навсегда человечеству.

СПОРЫ О СПЕЦИФИКЕ

Как мы помним, некоторые теоретики выдвинули теорию, согласно которой существует особый «специфический предмет» искусства. Эта теория, подвергнутая основательной критике и у нас и за рубежом, противоречит всему позитивному, что было достигнуто эстетической мыслью за тысячи лет ее развития. Достаточно напомнить об эстетике Белинского, доказавшего, что у науки и искусства предмет познания и отражения один и тот же — действительность, но способы обработки предмета различные. Великий критик исходил из убеждения в том, что эстетическая специфика не существует вне художественного отражения,— ее создает художник.

Кто выводит эстетическую сущность искусства из так называемого «специфического предмета», тот неминуемо вступает на путь недооценки как образной специфики художественного мастерства, так и мировоззрения художника.

В самом деле, какой смысл может иметь проблема образа, мастерства, мировоззрения, если эстетическая сущность искусства уже заранее дана в готовом виде — дана за пределами искусства? С точки зрения этой теории для создания прекрасного произведения не нужно быть прекрасным художником,— достаточно найти специфический объект.

Художественная специфика не лежит готовой на поверхности бытия, не заключена в особом предмете, а со-

здается в творческом процессе. Специфический язык литературы и искусства — язык образов. И чем выразительней этот язык, тем сильнее нравственное, духовное воздействие искусства.

Теория «эстетического предмета» — теория мертвая, бесплодная, и ее сторонникам приходится прибегать к разным натяжкам и к прямым отступлениям от истины, чтоб спасти придуманный ими фетиш. Так, Г. Поспелов в книге «О природе искусства» критикует теорию, согласно которой «наука и искусство тождественны по своему содержанию и различаются только по форме» [1]. Подобная критика беспредметна, ибо теории тождества содержания науки и искусства в действительности нет.

Отстаивая теорию «собственного специфического предмета искусства», Г. Поспелов утверждает: «Напоминание о наличии у искусства именно такого предмета, такого специфического а с п е к т а познания жизни, а также отчетливая формулировка и разъяснение этого вопроса являются несомненным достоинством и заслугой книги А. И. Бурова «Эстетическая сущность искусства». В этом отношении основные положения его книги должны быть всячески поддержаны» [2]. Г. Поспелов, как и Ю. Борев, опоздал хвалить теорию, от которой ее автор, А. Буров, уже отошел.

Небесполезно вспомнить замечания Б. Рюрикова в адрес М. Кагана, который упорно приписывает Белинскому несуществующую теорию «тождества». М. Каган утверждает, будто положения Белинского относительно общности задач искусства и науки сковывают эстетическую науку, мешают понять специфику искусства. «Диву даешься,— замечает по этому поводу Б. Рюриков,— насколько буквоедски и схематически подходят иные исследователи к положениям мыслителей прошлого, не понимая ясного смысла этих положений! Главное и решающее во взглядах революционных демократов состоит в том, что источником, предметом изучения и отображения и науки и искусства является объективная действительность, а не какой-либо субъективно творимый мир».

Приведя известное высказывание Белинского (из статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 г.») о сходстве

---

[1] *Г. Поспелов.* О природе искусства. М., «Искусство», 1960, стр. 17.

[2] Там же, стр. 89.

и различии содержания и формы в искусстве и науке, Б. Рюриков пишет: «Где здесь отрицание своеобразия искусства? Да, Белинский отрицает мысль о том, что у литературы иное содержание, чем у науки. Но надо же понять, какой смысл имеет это отрицание! Белинский говорил, что и наука и искусство познают реальную действительность... Надо ли в связи с затруднениями малосведущих людей пересматривать правильные и общепринятые положения? Белинский отлично понимал, что форма содержательна, а содержание выражается в определенной форме. М. Каган приписывает великому критику мысль не о *единстве*, а о *тождестве* задач науки и искусства и школярское понимание формы и содержания... Конечно, после подобной операции можно кого угодно опровергнуть. Но насколько научны такие методы полемики?» [1]

Сказанное о М. Кагане в немалой степени относится к Ю. Бореву, Г. Поспелову, В. Ванслову. Следует оговориться, что Г. Поспелов в своей книге, с одной стороны, «всячески поддерживает» основные положения книги А. Бурова, с другой стороны, в силу собственной непоследовательности, полностью их отрицает.

Основная цель книги А. Бурова — доказательство тезиса о том, что эстетическая сущность искусства обусловливается его предметом, который автор называет абсолютным специфическим предметом. На этом основании А. Буров пытался доказать объективность эстетической сущности искусства.

Между тем Г. Поспелов отрицает самую мысль о возможности эстетической сущности искусства. С его точки зрения, эстетической сущности искусства вообще нет и быть не может, поскольку его специфику составляет идейное содержание. Иронизируя над теми, кто признает эстетическую сущность искусства, Г. Поспелов пишет: «И они доходят до того, что именно в эстетической стороне искусства усматривают его сущность, считая идейное содержание искусства чем-то для него не специфическим, чем-то лишь вносимым в его эстетическую сущность» [2].

Во-первых, возникает вопрос, почему Г. Поспелов усматривает в идейном содержании искусства его специфичность? Разве идейность присуща только искусству? Разве

---

[1] «Коммунист», 1960, № 18, стр. 62, 63.

[2] *Г. Поспелов.* О природе искусства, стр. 158.

остальные формы общественного сознания — философия, политика, наука, мораль, религия, право — лишены идейного содержания? Общественных форм сознания, лишенных идейного содержания, не существует.

Во-вторых, на каком основании взята под сомнение эстетическая сущность искусства? Художественная сущность искусства — это прежде всего его художественное содержание, выраженное в художественной форме. Отрицание эстетической сущности искусства означает отрицание его художественной формы и содержания.

На чем же основано недоверие к эстетической сущности искусства? На неясном, сбивчивом представлении об идейности и художественности искусства. Г. Поспелов считает специфичной для искусства идейность и совсем неспецифичной — художественность («эстетическую сторону»).

Марксистская эстетика в оценке произведений искусства исходит из признаний единства идейности и художественности, содержания и формы, не сводя, однако, это единство к тождеству. Для произведения недостаточно быть только идейным, оно должно быть одновременно и художественным. Идейность сама по себе еще не создает художественности,— художественность не существует без идейного содержания. История литературы и искусства знает немало примеров, свидетельствующих о том, как слабое и неудачное в художественном отношении произведение компрометирует хорошие, прогрессивные идеи. Чтобы стать художественной, идея должна быть воплощена в художественной форме. Идейность, присутствующая в различных формах общественного сознания (право, политика, мораль, наука, философия и т. д.), сама по себе не может рассматриваться как специфическая особенность искусства. Идейность становится важнейшей стороной искусства только благодаря художественному воплощению.

Кто отрицает эстетическую сущность искусства, тот неминуемо сводит его специфику к «чистой» идеологии, т. е. приходит к тому, чем всегда грешила вульгарная социология. Несчастье вульгарной социологии заключалось именно в недооценке эстетической специфики искусства, подобно тому как бедой формализма являлась недооценка содержания, преувеличение значения формы, культ бессодержательной формы.

В спорах о специфике (1962) Г. Поспелов заявил, что

его оппоненты, усматривающие специфику искусства в его образности, защищают «архаическую позицию».

В. Турбин в своей претенциозной книжке «Товарищ время и товарищ искусство» придерживается, в общем, того же взгляда. Видеть специфику искусства в его образности — это, по мнению В. Турбина, архаическая позиция. Он полагает, что XX век — век торжествующих абстракций, а не век художественных образов, век абстракционизма, а не век реализма.

У читателя не должно сложиться впечатления, будто мы против любой критики эстетических и литературных взглядов Белинского. Хранить наследство — отнюдь не значит ограничиваться наследством. Кстати, сам Белинский был решительным противником догматизма и показал великолепные образцы критики своих собственных ошибок и заблуждений, явившихся плодом идеалистических воззрений известного периода. Взгляды Белинского можно и должно критиковать в той мере, в какой они этого заслуживают. Но делать это, по нашему мнению, следует лишь в результате тщательного изучения, обдумывания каждого вопроса. В разработке проблемы эстетической специфики искусства Белинскому принадлежит огромная роль. С этим нельзя не считаться.

ГЛАВА 4

ВИДЫ ИСКУССТВА

*

ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

В главе о специфике художественного творчества мы уже касались изобразительного языка поэзии, живописи, скульптуры, музыки, хореографии. Теперь нам предстоит полнее раскрыть своеобразие отдельных видов искусств. То, что мы начинаем с архитектуры, не связанной с другими искусствами единством образной специфики, никого не должно смущать. Это поможет проанализировать подлинную, а не мнимую специфику, которую ей приписывают исследователи, ставящие архитектуру в один ряд с другими искусствами в качестве первого и древнейшего из них.

АРХИТЕКТУРА

ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ЛИ АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО?

На этот вопрос едва ли возможно ответить положительно. Первобытнообщинный строй вплоть до высшей ступени варварства, с которой связан его распад, знает сравнительно несложные виды практического строительства, но еще не знает строительства как искусства. Исследуя древнейшие формы материальной и духовной культуры, Л. Мор-

ган, Штейнен, Миклухо-Маклай относят к ним деревянную скульптуру, изготовленную каменными орудиями, танцы, музыку, поэзию, орнамент, примитивное рисуночное письмо, от которого впоследствии отделится и получит свое начало живопись. Л. Морган и Энгельс утверждают, что гомеровские греки на пороге цивилизации (высшая ступень варварства), наряду с классическим эпосом, кораблестроением и художественной обработкой металлов, были знакомы с зачатками архитектуры как искусства. Истинной почвой, на которой развивается архитектура, является цивилизация. В немалой степени это относится и к другим искусствам, хотя художественная обработка металлов и расцвет эпоса имеют место уже на пороге цивилизации.

СОЗДАЕТ ЛИ АРХИТЕКТУРА ОБРАЗ ОБЩЕСТВА?

Попытки рассматривать архитектуру в ряду так называемых «выразительных», или, что то же самое, «неизобразительных», искусств (музыка, танцы, ковроткачество, орнамент) [1], на наш взгляд, являются неосновательными. Сторонники этой точки зрения утверждают, будто архитектура создает «образ *целого человеческого общества*», дает «как бы «портреты» человеческих обществ, в которых были построены данные здания», выражает осмысление и оценку общества [2]. Итак, с одной стороны, архитектура не изображает картин жизни, с другой — дает образы, портреты общества, выражает оценку общества, иначе говоря, примыкает к поэзии, живописи, театру и к другим видам искусства, обладающим образной спецификой. Но как может искусство, не создающее картин жизни, создавать образ целого общества, выражать оценку общества? Если образ «целого общества» не заключает в себе картин жизни этого общества, то какой же это образ? Одно из двух: либо архитектура относится к искусствам, создающим образы, либо она к ним не относится. Попытка противопоставлять «образы целого общества» образам жизни не имеет ни логического, ни эстетического оправдания. Это противопостав-

---

[1] См. *В. Кожинов*. Виды искусства. М., «Искусство», 1960, стр. 21.
[2] Там же, стр. 32.

ление, так же как и разделение искусств на «изобразительные» и «выразительные», понадобилось для того, чтобы подкрепить надуманную схему. Совершенно очевидно, что всякие картины жизни обладают изобразительными и выразительными свойствами. Картин, лишенных изобразительных и выразительных свойств, не бывает. Попытка рассматривать архитектуру в одном ряду с искусствами, обладающими образной спецификой, совершенно неправомерна.

ИСКАЖЕНИЕ СПЕЦИФИКИ АРХИТЕКТУРЫ

Перенесение специфики литературы на архитектуру приводит к серьезным ошибкам: строительное искусство рассматривается почти исключительно в художественном аспекте. Оказывается, что архитектурные сооружения — это такие произведения искусства, в образной форме которых находит выражение общественное сознание [1]. Упоминание о том, что архитектура решает утилитарно-практические задачи, остается обычно только упоминанием. Фактически к архитектурным сооружениям относят не те, которые хорошо спланированы, удобны, экономичны, удовлетворяют практической и эстетической потребности, а те, которые призваны выражать некое идейно-художественное содержание в «архитектурном образе».

Как видим, образная специфика литературы перенесена на архитектуру, которая рассматривается уже не как строительное искусство, главная цель которого — удовлетворение практически-утилитарных потребностей, а как искусство образного отражения жизни. Различие между литературой и архитектурой отброшено. Архитектор, разделяющий подобное воззрение, естественно, должен заботиться не об удобствах, не о планировке, экономичности и привлекательности отделки интерьера, а о том, чтобы создать художественный образ, способный «отражать действительность» и выявлять «идейное содержание эпохи». Подобная теория превращается в тормоз строительной практики.

---

[1] См., например, статью «Архитектура» Б. П. Михайлова в Большой советской энциклопедии, 2-е издание.

ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ ПРАКТИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО

Сторонники теории образной специфики архитектуры выдвигают тезис, согласно которому в досоциалистическом искусстве практическое и эстетическое будто бы отделены друг от друга, противостоят друг другу: социализм стирает до некоторой степени противоположность между утилитарным и художественным содержанием архитектурных произведений; при коммунизме эта грань исчезнет окончательно.

Следует решительно подчеркнуть, что идея противоположности эстетического и утилитарного в искусстве принадлежит не марксистской, а кантианской эстетике. Материалистическая эстетика никогда не отрывала и не противопоставляла утилитарное и эстетическое в искусстве. Напротив, она всегда подчеркивала их внутреннее единство, без которого нет и не может быть истинной художественности.

Теория, приписывающая архитектуре возможности романа или поэмы, вне всякого сомнения, нанесла ущерб архитектурной практике, выдвигая перед ней надуманные задачи, отрывая эстетическое от утилитарного. Так возникали дома-монстры, будто бы призванные запечатлеть облик эпохи, но совсем непригодные для практического использования.

ЗАДАЧИ И ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРЫ

На деле, архитекторы призваны решать жизненно важные задачи, связанные с массовым строительством прочных, экономичных, удобных и, добавим, красивых зданий. Архитектура решает задачи в соответствии с правилами строительной инженерии и законами красоты, а законы красоты проявляются в каждом виде искусства по-своему. Произведения архитектуры нельзя создавать ни по законам образной специфики, ни по «законам» несуществующей абстрактной красоты. Формы красоты всегда конкретны и бесконечно многообразны. В отличие от искусств, отражающих действительность в формах самой действительности, произведения архитектуры не имеют аналога в действительности. Архитектура — мы подчеркиваем это снова — решает только ей присущими средствами задачи,

связанные с удовлетворением материальных потребностей. Теоретики архитектуры не имеют права об этом забывать.

Производство продуктов питания и жилищ, по Энгельсу, относится к производству непосредственных материальных средств жизни, к материальной культуре. История показывает, что человеку свойственно в производстве и материальной и духовной культуры проявлять стремление к красоте, т. е. подвергать производимые им продукты труда обработке по законам красоты. Архитектуре в этом отношении принадлежит значительная роль. И гармоническое сочетание красоты с удовлетворением утилитарно-практических потребностей достигается здесь не на основе подчинения утилитарно-практического прекрасному, а на основе подчинения прекрасного утилитарно-практическому.

АРХИТЕКТУРА — СТРОИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Архитектурные сооружения не являются ни образами явлений природы, ни образами бытовой обстановки, ни образами людей. Архитектура — искусство строительное, прикладное, рассчитанное на удовлетворение материально-практических и культурных потребностей людей. Это искусство имеет большую историю, знает немало великих и прославленных зодчих, имена которых в народе почитаются так же, а в иных случаях даже больше, нежели имена ученых, поэтов, скульпторов, композиторов, живописцев, актеров и режиссеров.

Кто считает, что архитектура — это искусство создания художественных образов, отражающих типические явления жизни, тот, по-видимому, предполагает, что здания железнодорожных и речных вокзалов, жилых домов, промышленных и сельскохозяйственных предприятий обобщают характерное, существенное, типичное в окружающей жизни. Эти люди рассуждают о произведениях архитектуры так, будто перед ними портреты, пейзажи, романы, повести, спектакли, хореографические сцены, кинофильмы.

Возьмем ставшие привычными слова и формулы, которыми оперируют некоторые теоретики архитектуры: «воплощение в архитектурном образе сооружения типичных черт реальной действительности»; «в архитектурных образах находят выражение наиболее общие, синтезированные идеи»; «в архитектурном образе широко применяется метод

типизации»; «произведения архитектуры отражают в своих образах реальную действительность», «жилой дом имеет сугубо классовый характер» и т. д. Все это похоже на литературные шаржи из юмористического журнала.

ФОРМАЛИЗМ И ЭСТЕТСТВО

Серьезные теоретические ошибки, неблагоприятно отразившиеся на развитии архитектурной науки, нельзя рассматривать в отрыве от просчетов, имевших и до сих пор имеющих место в строительной практике. В этом смысле не лишены интереса замечания Н. Былинкина о том, что формалистические концепции Вёльфлина, Ворингера, Бинкмана, Курциуса, Гильдебрандта и других оказали заметное влияние на некоторых наших теоретиков архитектуры и, безусловно, способствовали недооценке материально-практической стороны архитектуры [1].

В работах А. Бунина и В. Шкваркина по истории планировки городов, М. Цапенко — о реалистических основах архитектуры, Л. Кулаги — о русских традициях в советском градостроительстве, в докладах и статьях А. Мордвинова архитектура рассматривается, главным образом, как художественное произведение. Архитектура как строительное искусство недооценивается, материально-практические вопросы зодчества низводятся на степень второстепенных и третьестепенных.

Некоторые вульгаризаторские ошибки с характерным для них перенесением специфики литературы на строительное искусство встречаются и в «Марксистско-ленинской эстетике» (1966), изданной в качестве учебного пособия.

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

В «Эстетических отношениях искусства к действительности», определяя место архитектуры в человеческой деятельности, развивающейся под преобладающим влиянием эстетического чувства, Чернышевский пришел к выводу, что архитектура имеет существенное тождество с предметами мебельного производства, садоводства, лепного ис-

[1] См. сб. «Вопросы теории архитектуры», 1955, № 1.

кусства и т. д.[1]. По его словам, все отрасли промышленности, все ремесла, имеющие целью удовлетворить вкусу или эстетическому чувству, «мы признаем «искусствами» в такой же степени, как архитектуру», однако истинное назначение ремесел, промышленности и архитектуры, практически-утилитарное. Разве знаменитые произведения античной и мавританской архитектуры, как, например, «Парфенон или Альгамбра, не имели практического назначения»?[2] Когда же речь заходит о том, возможно ли архитектуру рассматривать в ряду таких искусств, как живопись, поэзия, театр, музыка и т. п., Чернышевский отвечает: «...произведений архитектуры ни в каком случае мы не решимся назвать произведениями искусства. Архитектура — одна из практических деятельностей человека, которые все не чужды стремления к красивости формы, и отличается в этом отношении от мебельного мастерства не существенным характером...»[3]

В размышлениях Чернышевского есть уклон в сторону утилитарного, однако нельзя не принять во внимание доводов великого ученого, справедливо подчеркнувшего необоснованность рассмотрения архитектуры в одном ряду с литературой, музыкой, живописью и т. п.

Многонациональная советская архитектура, осваивая передовые методы индустриального строительства, преодолевает не только элементы эстетства и формализма, но и зряшное, огульное отрицание достижений современного зарубежного строительства. Творчески осваивая богатейший опыт советского и зарубежного строительства, архитектурная теория и практика выходят, хотя и очень медленно, на широкую дорогу самобытности, оригинальности в решении инженерно-технических и эстетических задач, созвучных духу и потребностям новой эпохи.

ЧТО ЖЕ ДЕЛАЕТ АРХИТЕКТУРУ ИСКУССТВОМ?

Итак, архитектура — строительное искусство, имеющее своей главной целью удовлетворение общественно-практи-

---

[1] См. *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 115.

[2] Там же, стр. 116.

[3] Там же, стр. 117.

ческих нужд и потребностей, о которых с достаточной определенностью говорят наиболее распространенные типы сооружений: жилые дома, Дворцы культуры, кинотеатры, цирки, клубы, санатории, больницы, школы, заводские и фабричные здания, железнодорожные вокзалы, аэровокзалы, гаражи, рынки, мосты, храмы, замки, виллы, усадьбы, монастыри, триумфальные арки, мавзолеи, государственные учреждения, музеи и т. д. К произведениям архитектуры, в собственном смысле, относятся постройки и сооружения, в которых органически сочетаются, иначе говоря — соответствуют друг другу практические и эстетические начала. Но даже такие сооружения неправильно рассматривать в одном ряду с музыкой, поэзией, живописью, скульптурой, хореографией, театром, киноискусством. Архитектура, как было сказано выше,— особый вид творческой деятельности.

Архитектурный проект в известном смысле можно и должно рассматривать как образ будущего здания. Но проект здания не есть само здание. Прежде чем построить действительный дом, архитектор должен построить его в своей голове. Но и мысленный, т. е. архитектурный, проект, представляющий в известном смысле образ будущего дома, не тождествен художественному образу. Архитектурный проект имеет много общего с рисунками машин, станков, технических устройств.

Картина художника В. Д. Поленова «Бабушкин сад» содержит не только образ сада, но и образ дома. В данном случае дом выступает не как реальный дом и не как архитектурный проект, а как художественный образ. Реальный дом и образ дома — явления отнюдь не тождественные, разнокачественные.

Реально существующий в Москве дом Пашкова, ныне Библиотека имени В. И. Ленина, сооруженный по проекту архитектора В. И. Баженова, как и любой другой реальный дом, никто не станет отождествлять с художественным образом. Несомненно, однако, что дом Пашкова, прежде чем быть построенным, существовал в форме архитектурного образа (проекта). Реально существуют и другие формы образов дома Пашкова: это — гравюра неизвестного автора XVIII века, графические и художественные рисунки, цветные и черно-белые фотографии.

Художник К. Ф. Юон создал ряд картин, изображающих Сергиев-Посад, Девичий монастырь, Московский

Кремль и другие выдающиеся архитектурные сооружения. Во всех этих случаях речь идет о художественном отражении реально существующих сооружений.

Отождествление архитектурной и образно-художественной специфики может повести к опасным, дорогостоящим и трудно исправимым последствиям, о которых уже говорилось выше. Это одно из подтверждений той истины, что границы каждого вида искусства и его место в жизни общества тесно связаны с его спецификой. Они так же безусловны и абсолютны, как безусловны и абсолютны их первоэлементы — слово, рисунок и колорит, мелодия, пластическое движение. Неправильное понимание специфики, обусловливающей границы данного вида искусства, мстит за себя, приводит к эстетическим и практическим потерям.

Подчеркивая жизненное, практическое, утилитарное призвание архитектуры, мы далеки от намерения «исключить» ее из сферы искусства. Напротив, мы считаем ее великим искусством, которое дарит нам эстетическое наслаждение. И эта эстетическая радость не уступает по интенсивности той радости, которую нам дарят поэзия, музыка, живопись. Но эстетическая природа архитектуры определяется не образом — его нет в этом искусстве, как мы пытались показать,— а другим, могучим и действенным началом, началом красоты. Когда чисто утилитарное, эмпирическое строительное дело под влиянием (порой стихийным) появившихся эстетических потребностей открыло, «нащупало» такие формы, такие сочетания линий и красок, которые, в полной степени удовлетворяя практическому замыслу, поднялись на уровень прекрасного, тогда началась архитектура как явление искусства. Тогда эмпирический строитель превратился в архитектора, т. е. в мастера, в поэта, объединившего в себе и строителя и художника. И призвание подлинного архитектора в том и заключается, чтобы, исходя из практически целесообразной задачи, выдвигая ее на первый план, найти такие комбинации строительных материалов, которые соответствовали бы законам красоты. Опыт показывает, что это наилучшим образом достигается именно там, где мастер руководствуется не надуманными эстетскими теориями, а живыми практическими нуждами народа. Стремиться к гармонии утилитарного и художественного — основная и наиболее актуальная задача архитектуры.

СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ

ЛЕССИНГ О СПЕЦИФИКЕ СКУЛЬПТУРЫ И ЖИВОПИСИ

Заслуги первой глубокой разработки вопроса о границах живописи, ваяния и поэзии принадлежат Лессингу. Говоря о специфике скульптуры, Лессинг, с одной стороны, указывал на ограниченность ее возможностей, с другой — на ее преимущества. Существенно важным, с его точки зрения, является то, что в многообразной действительности скульптор, как и живописец, берет для изображения только один момент. Понятно, что здесь приобретает особенную остроту проблема отбора жизненных впечатлений. К сожалению, некоторые наши живописцы и ваятели не всегда придают этой проблеме подобающее значение. Между тем выбранный единственный момент должен быть самым плодотворным, самым содержательным, самым выразительным с точки зрения заключенных в нем возможностей. Ведь он увековечивается! Именно поэтому в нем не должно быть ничего мелкого, малосущественного.

Утверждение Гегеля, что скульптуре недостает жизни и движения как по содержанию, так и по средствам выражения [1], правильно только отчасти. Истина состоит в том, что скульптура передает динамику в статике, движение через неподвижность. В произведениях скульптуры жизни и движения ровно столько, сколько в состоянии выразить мастер, понимающий специфические возможности своего искусства. Динамические, полные жизни образы Лаокоона, Аполлона Бельведерского, советского воина-освободителя, рабочего и колхозницы подтверждают правильность этого положения. Но едва ли не самым величественным и динамичным в истории мировой скульптуры является монумент в честь победы под Сталинградом, увенчанный изумительным образом матери-Родины, призывающей своих сыновей к полной победе над врагом.

Из всех искусств, достигших расцвета в античном мире, скульптуре принадлежит едва ли не самая значительная роль в раскрытии великой и твердой души древнего грека,— таков один из выводов «Истории искусства древности» Винкельмана. Лессинг, со своей стороны, заметил:

---

[1] См. *Гегель*. Соч., т. XIV, стр. 15.

«Героизм грека — это скрытые в кремне искры, которые спят в бездействии и оставляют камень холодным, пока их не разбудит какая-нибудь внешняя сила» [1].

Гегель говорил, вслед за Винкельманом и Лессингом, о «недосягаемой красоте» античной скульптуры [2]. С этим нельзя не согласиться. В живых и прекрасных образах, созданных древнегреческими ваятелями, нашло особенно яркое, целостное, гармоничное отражение детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее.

СКУЛЬПТУРА — ПОЭЗИЯ ТЕЛЕСНОЙ КРАСОТЫ

Резюмируя сказанное о скульптуре, необходимо заметить, во-первых, что вырезать что-либо в мраморе бесконечно труднее, нежели нарисовать словом [3]. Во-вторых — и это нам кажется особенно важным,— поэзия, которую Чернышевский называет самым важным из искусств, не может соперничать с искусством ваяния в воссоздании пластически-прекрасного. Недаром искусство ваяния называют поэзией телесной красоты.

Из того, что скульптура воплощает красоту в материальных, пластических формах, никак не следует, будто она чуждается идейного содержания. В статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство» Плеханов привел замечательные слова бельгийского скульптора Виктора Руссо и сопроводил их выразительными комментариями.

«Я твердо убежден,— сказал Виктор Руссо,— что, оставаясь прекрасной, скульптура может черпать свое вдохновение в идее, опираться на нее. Здесь любят красивые формы. Но если через красивые формы дает себя знать лиризм великой души, то художественное произведение чрезвычайно много выигрывает от этого в своей выразительности. В чем заключается задача скульптуры? В том, чтобы запечатлеть на веществе душевное волнение, в том, чтобы заставить бронзу или мрамор пропеть вашу поэму, передать ее людям». «Это превосходный ответ,— замечал Плеханов.— Истинно прекрасное художественное произведение всегда выражает «лиризм великой души». Что-

---

[1] *Г.-Э. Лессинг.* Лаокоон, стр. 63.
[2] *Гегель.* Соч., т. XIV, стр. 17.
[3] См. *Г.-Э. Лессинг.* Лаокоон, стр. 100.

бы с успехом идти по следам Микел-Анджело, надо уметь мыслить и чувствовать так, как мыслил и чувствовал великий флорентинец; надо уметь страдать страданьями окружающего общества, как страдал ими он» [1].

Кто видит в литературе одни лишь преимущества в сравнении с другими видами искусства, забывает, что изображение телесной красоты, которое дается писателем во временнóй последовательности, не может произвести того впечатления, какое достигается, если эти элементы даны одновременно; взгляд, который мы хотели бы бросить на них после перечисления, не соберет этих элементов в стройный образ [2].

Скульптуре свойственны свои особые достоинства. Литература, несмотря на все свои специфические преимущества, уступает скульптуре в наглядности образов.

В отличие от ваятелей, изображающих по преимуществу красоту тела, писатели, заметил Лессинг, должны изображать эмоции, вызываемые телесной красотой: удовольствие, влечение, любовь, грусть, отчаяние, восторг. Только такими приемами они могут дать известное представление о телесной красоте. Непосредственное ее описание достигает лишь ограниченной цели.

Скульптура — искусство, наиболее «стесненное» своим предметом и средствами материального воплощения. Но именно поэтому она ищет самые лапидарные, самые концентрированные, скупые и в то же время совершенные способы воплощения своих замыслов. И может быть, именно поэтому в ней так явственно проступает эстетическая специфика всего искусства.

Лессинг говорил, что искусство подражает всей видимой природе, но не в смысле «копирования», а в смысле «подражания совершенству». Это значит, что искусство стремится не просто воспроизводить действительность, но воспроизводить прекрасное. Так в скульптуре совершенство художественного воспроизведения становится красотой. Это показывает, что представление о прекрасном искусство заимствует прежде всего в самой действительности. Прежде чем стать законом искусства, прекрасное в бесчисленном множестве форм и предметов должно было существовать и, конечно, существовало в самой действительности.

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Соч., т. XIV, стр. 91.

[2] См. *Г.-Э. Лессинг.* Лаокоон, стр. 131.

ЖИВОПИСЬ И ПОЭЗИЯ

В отличие от поэзии, изображающей действительность в движении и развитии, живопись дает предметы и явления статично. Тела существуют во времени и пространстве, но живопись изображает их только в пространстве, она абстрагируется от времени потому, что изображение предметов во времени ей неподвластно. На этом основании живопись и скульптуру справедливо называют искусствами пространственными.

Живопись, с ее богатством красок, с ее тончайшими нюансами, способна изображать естественные предметы в их действительной наглядной форме. Художник в состоянии включить в сферу живописного изображения множество предметов, недоступных скульптуре: лес, небо, реки, горы, ручьи, лужайки, облака, озера, деревья, кустарники, здания, интерьеры, а также решать темы, связанные с духовной жизнью человека. Этому искусству подвластны многие явления природы, но основным и главным героем живописи является человек, его характер, его внешний и внутренний облик. Живопись очень близка искусству ваяния.

ОДИН МОМЕНТ ДЕЙСТВИЯ

В «Лаокооне» Лессинга глубоко справедливо замечено:

«В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент самый значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие и последующие» [1].

Правильность этого положения подтверждается такими шедеврами мировой живописи, как «Боярыня Морозова» Сурикова, «Сикстинская мадонна» Рафаэля. Подтверждают его и картина В. Серова «Зимний взят», запечатлевшая величайший момент истории человечества — победу Великой Октябрьской социалистической революции, картина Г. Коржева «Подымающий знамя».

Неверно, будто специфика живописи исключает возможности совершенного изображения красоты человеческо-

---

[1] *Г.-Э. Лессинг.* Лаокоон, стр. 111.

го тела. Самые различные мыслители и художники сходятся на том, что в «Сикстинской мадонне» с поразительным совершенством изображена телесная и духовная красота.

МАГИЯ КОЛОРИТА

Исследователь итальянского искусства фон Румер, а вслед за ним Гегель считали, что Рафаэлю удалось добиться изображения «тайной красоты», которая пленяет сердце каждого человека, способного воспринять глубину и нежность чувства. Краски в произведениях великих мастеров являются живыми, исполненными блеска и выразительности.

Дидро, Гете и Гегель говорили о благоухании, о магии колорита, о волшебной игре красок, передающих с необычайной правдивостью тончайшие нюансы действительности. Только колорит делает художника художником. Если закон рисунка сводится к точной передаче форм и расстояний, то главную выразительную задачу живописи в собственном смысле слова составляет колорит [1]. Игра сияния, отблесков, волшебство светотеней необходимы для того, чтобы сделать видимыми пространственные формы и фигуры [2].

ОБРАЗЫ НЕ МЕНЕЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫ, ЧЕМ САМА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

В свете этих доводов вряд ли можно считать справедливым утверждение, будто любой портрет — бледная копия с оригинала, что живопись не в состоянии удовлетворительно передать натуральный цвет и выражение человеческого лица. Портреты работы Тициана, Рембрандта, Дюрера, Репина, Крамского, Серова, наряду с великолепным воспроизведением цвета лица, передают индивидуальные особенности внешнего и внутреннего облика с такой выразительностью, что мы как бы видим перед собой живую личность, проникаем в ее духовный мир.

По мысли Белинского, сила искусства проявляется и в

---

[1] См. *Гегель*. Соч., т. XIV, стр. 50.
[2] Там же, стр. 25.

том, что личность, сама по себе, может быть, совсем не замечательная, коль скоро ее изобразил мастер, получает общее значение; на человека, который при жизни не привлекал к себе внимания, смотрят века,— живописец своею кистью подарил ему новую жизнь.

Обаяние живописи в том, что она не просто подражание природе, а прекрасное воспроизведение действительности, передающее ее формы и краски, ее типические особенности, ее сокровенный смысл.

МУЗЫКА

ОТНОШЕНИЕ МУЗЫКИ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Музыка и поэзия — высшие, совершеннейшие искусства, перед которыми, по словам Чернышевского, стушевываются и как бы исчезают живопись и скульптура. Правда, Чернышевский приписывал эту мысль «господствующей эстетической теории», но тут же добавлял, что в умеренной форме она справедлива.

Чернышевский выдвинул тезис о музыке «искусственной» и музыке «естественной». Музыку «искусственную» он называл искусством, а музыку «естественную» — произведением природы.

«В противоположность естественному пению,— писал Чернышевский,— существует искусственное пение, старающееся подражать естественному... Различие между... естественным и искусственным пением...— различие между действительностью и подражанием» [1].

Короче говоря, Чернышевский рассматривал музыку как подражание природе, принимая при этом за природу «естественное» пение, а за копию — «искусственное» пение. Такая классификация наводит на мысль, что «естественное» пение не есть отражение действительности в музыкальных образах, а есть как бы сама действительность.

Подобный ход мысли легко оспорить, поскольку отождествление искусства («естественное» пение) с произведениями природы не соответствует теории «воспроизведения».

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 126—127.

Нам, однако, кажется, что Чернышевский сказал это с целью возвеличения истинно народного пения.

Как бы то ни было, подобная точка зрения не проясняет существа вопроса и не соответствует природе музыки.

Инструментальная музыка рассматривается Чернышевским как аккомпанемент для пения или как подражание пению. Самостоятельное значение инструментальной музыки отрицается; если же инструментальная музыка обнаруживает притязания на самостоятельное значение, то оно признается только со стороны исполнения, техники игры, а не со стороны содержания. В строгом смысле слова инструментальная музыка даже не рассматривается как самостоятельная форма искусства, она — лишь суррогат «естественного» пения.

Общий вывод формулируется так: «Инструментальная музыка — подражание пению, его аккомпанемент или суррогат; [а] пение как произведение искусства («искусственное».— *И. А.*) — только подражание и суррогат пению как произведению природы. После этого мы имеем право сказать, что в музыке искусство есть только слабое воспроизведение явлений жизни» [1]. Согласиться с тем, что музыка — только слабое воспроизведение явлений жизни, что инструментальная музыка — лишь подражание пению, его суррогат, нет никакой возможности.

ПРЕКРАСНОЕ В МУЗЫКЕ

Говоря о своеобразии музыки и ее отношении к действительности, Чернышевский неохотно и по преимуществу отрицательно отзывался о музыкально-прекрасном. Это и не удивительно. «Искуственная» музыка, с его точки зрения, уже потому не заслуживает рассмотрения в свете прекрасного, что она — «искусственная» и, следовательно, суррогатная. Что же в ней может быть прекрасного?

Даже «естественное» пение, которое ставилось Чернышевским выше всего, что есть в музыкальном искусстве, не рассматривалось им с точки зрения прекрасного. И это не случайно. Чернышевский склонялся к мысли, что потреб-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 128.

ность, породившая «естественное» пение, «совершенно отличная от заботы о прекрасном» [1].

Генетически это, может быть, соответствует действительности, но с точки зрения специфики музыки это, безусловно, не так. Музыка как искусство имеет целью удовлетворение и развитие нашей эстетической потребности, т. е. потребности в прекрасном [2]. Если это верно в отношении искусства в целом, то, несомненно, верно и в отношении музыки.

Музыку, не обладающую красотой, не способную доставлять нам эстетическое наслаждение, мы с полным основанием исключаем из области искусства. Однако, по Чернышевскому, не только инструментальная, но и вокальная музыка, включающая «естественное» и «искусственное» пение, не имеет отношения к «заботе о прекрасном» и, по существу, выпадает из сферы прекрасного. Иначе говоря, вся область музыки оказывается за пределами прекрасного.

Это может показаться невероятным, если учесть, что Чернышевский отнюдь не отрицал в музыкальном искусстве ни «высокой степени совершенства», ни мастерства, ни способности передавать жизненное содержание.

Возникает законный вопрос: почему же музыка, выражающая жизненное содержание и обладающая высокой степенью совершенства, по существу, исключается из области прекрасного? Имеются ли для этого основания? Нам кажется, что таких оснований нет. Музыка в неизмеримо большей степени, чем любое другое искусство, имеет отношение к «заботе о прекрасном». В чем же, однако, дело?

Через все рассуждения Чернышевского о музыке проходит мысль, что вокальная и инструментальная музыка, ставшая достоянием «высших классов общества», удовлетворяет «изысканные пристрастия», «изысканные вкусы», толкающие ее к отрыву от жизни. Мысль об отрицательном влиянии эксплуататорских классов на судьбы музыки, безусловно, правильна. Неверно, однако, за классовым в ис-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 125.

[2] Говоря о генетических причинах, мы имеем в виду то, что послужило побудительным мотивом возникновения музыки на стадии первобытности. Факты, о которых идет речь в главе о происхождении искусства, показывают, что некоторые виды искусства, как, например, живопись, скульптура, возникли под влиянием утилитарных начал. Нам кажется, что музыка не является исключением.

кусстве забывать общечеловеческое. Неправильно исключать музыку из сферы прекрасного.

Достаточно вспомнить «Ивана Сусанина» Глинки, «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» Чайковского, «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского, «Князя Игоря» Бородина, «Русалку» Даргомыжского, «Псковитянку» и «Царскую невесту» Римского-Корсакова, оперы Моцарта, Россини, Верди, Бизе, симфонии Бетховена, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича, Хачатуряна... Мы уже не говорим о песенной и танцевальной музыке, которая пользуется широчайшей популярностью в народе благодаря богатству жизненного содержания и красоте художественной формы.

МУЗЫКА — ПРЕКРАСНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ЖИЗНИ

Одним из доказательств того, что музыка полна разнообразного и богатого жизненного содержания, является свойственная значительному числу музыкальных произведений программность. Но дело, конечно, не только в программности. Все, что есть прекрасного в области музыки, связано с человеческим бытием.

Музыка предоставляет огромный простор для выражения чувства. Но мы обеднили бы ее действительное содержание, если бы видели в ней лишь одну эмоциональную стихию. Музыка является и своеобразной формой выражения и утверждения идей, воодушевляющих композитора. Вообще, эмоция и мысль в искусстве нераздельны, особенно в музыке. Мощно воздействуя на душу, музыка возбуждает и определенный ряд живых представлений, мыслей; реальный мир находит очень тонкое и сложное, но вполне ощутимое выражение в звуках. Музыка к чему-то зовет, что-то прославляет и что-то отрицает. Ясно, что она не могла бы обладать такой силой воздействия, если бы она представляла собой лишь подражание пению или звукам природы.

ЗВУКИ ПРИРОДНЫЕ НЕ ЕСТЬ ЗВУКИ МУЗЫКАЛЬНЫЕ

А. Н. Серов показал, что звуки природы не являются музыкальными и без соответствующей обработки не входят даже в состав материалов для музыкального языка. Ника-

кой «природной» музыки не было и нет. Фольклорная, или народная, музыка, которую Чернышевский называл «естественной», отнюдь не является таковой. Музыка как искусство существует не извечно и не по законам природы, она возникает и развивается только в человеческом обществе и представляет собою общественное явление. Своим возникновением и развитием музыка обязана не природе как таковой, а творчеству музыкантов, имя которым — народ. Творцы народного мелоса не обучались в музыкальных школах, а во многих случаях не обучались вообще ни в каких школах; но все это никак не доказывает, что созданные народом песни — «произведения природы».

Музыка, в том числе народная, как и всякое искусство, возникла и развивалась не на собственно природной, а на социально-исторической почве. Музыкальное чувство, как и другие эстетические чувства, возникло и сформировалось не как продукт природы, а как продукт общественно-трудовой жизни.

Противопоставление «искусственной» музыки «естественной» неправильно уже потому, что «естественная» музыка в такой же степени продукт творческой деятельности людей, как и музыка «искусственная». Музыки, которая была бы сотворена не человеком, мир не знает. С другой стороны, музыка «искусственная» обладает такой же способностью выражения жизненного содержания, как и музыка «естественная». Одинаковая эстетическая природа музыки «искусственной» и «естественной» доказывается тем, что «искусственная» музыка способна выражать самые задушевные мысли и чувства, надежды и чаяния народа, нисколько в этом отношении не уступая музыке «естественной» и превосходя ее.

МУЗЫКА НАРОДНАЯ И МУЗЫКА «УЧЕНАЯ»

«Камаринская» Глинки красотой музыкальной формы и богатством жизненного содержания превосходит положенную в ее основу одноименную народную песню. Точно так же обстоит дело с фольклорными мотивами в опере Бородина «Князь Игорь» или в балете Глиэра «Красный мак». Примеров, свидетельствующих о том, что музыка «искусственная» в художественном отношении нисколько не

уступает музыке «естественной» или превосходит ее, можно было бы привести великое множество.

Аристократические, антинародные тенденции в музыке и музыковедении, выражающиеся в третировании народной музыки, как «грубой», «мужицкой» и т. п., приводили к отрыву музыкального искусства от народной почвы.

Псевдодемократическая тенденция в музыковедении и музыкальной критике выражается в превознесении народной, фольклорной музыки, в противопоставлении ее «ученой» музыке, как музыке «барской», антинародной, реакционной. Эта тенденция была доведена до крайности в музыковедческих работах эмигрировавшего за границу Сабанеева. Прикрываясь фальшивыми фразами о народности, Сабанеев характеризовал произведения классиков русской национальной музыки — Глинки, Чайковского, Мусоргского, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова — как музыку дворянско-буржуазной реакции. Применяя подобную терминологию, представители вульгарно-социологического музыковедения чаще всего строили характеристику творчества того или иного композитора только на основе его социального происхождения. В этом и заключалась их «наука».

Противопоставление «искусственной» и «естественной» музыки или недооценка одной из них одинаково опасны для развития музыкального искусства. Что касается глубокой внутренней связи, существующей между «ученой» и народной музыкой,— это особый вопрос, на котором мы не останавливаемся и который, кстати сказать, превосходно освещен в классических музыковедческих работах А. Н. Серова.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ

Марксистско-ленинская эстетика высоко оценивает значение музыки, которой принадлежит огромная роль в коммунистическом воспитании народа, в формировании его художественных вкусов.

Народу, эстетические вкусы которого неизмеримо выросли, нужна не всякая музыка, а прекрасная музыка, способная приводить в движение как можно больше струн человеческой души и тем доставлять людям духовное наслаждение, способствовать формированию нового человека.

ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ

Мы уже приводили мнение Чернышевского о литературе как о «величайшем и полнейшем из искусств». Все другие искусства «не в состоянии сказать нам и сотой доли» того, что говорит литература, обладающая богатейшим содержанием.

Не вступая сейчас в обсуждение явного преувеличения эстетического значения литературы по сравнению с другими видами искусства (преувеличения, объяснявшегося прежде всего просветительским подходом к ней), мы должны ответить на вопрос: какова же степень объективного совершенства литературы? Может ли она дать совершенное воспроизведение действительности?

На эти вопросы Чернышевский отвечал в принципе так же, как и на вопрос об эстетическом отношении музыки, живописи и скульптуры к действительности. Несмотря на признаваемое им превосходство литературы над другими видами искусства, она все же выступала в его толкованиях как подражание действительности. Как бы талантливо ни был изображен человек в поэтическом произведении, он остается, по мнению Чернышевского, только неопределенно очерченным абрисом. Общий вывод, характеризующий эстетическое отношение литературы к действительности, сформулирован у Чернышевского так: «Образ в поэтическом произведении точно так же относится к действительному живому образу, как слово к действительному предмету, им обозначаемому,— это [лишь] бледный и общий, неопределенный намек на действительность» [1]. И как бы ни стремилось искусство к совершенному воспроизведению действительности, достигнуть своего идеала оно не в состоянии, оно остается лишь копией жизни. В частности, литература «стремится, но не может никогда достичь того, что всегда встречается в типических лицах действительной жизни,— ясно, что образы поэзии слабы, неполны, неопределенны в сравнении с соответствующими им образами действительности» [2].

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 129.

[2] Там же, стр. 130.

Чернышевский решительно отвергал укоренившееся мнение, что красота произведений литературы (и вообще искусства) выше красоты действительных предметов, событий, людей: копия не может быть выше, прекраснее оригинала! Оригиналом является образ. «Странно даже услышать апологию дагерротипных портретов» [1].

С одной стороны, Чернышевский справедливо рассматривал искусство как воспроизведение жизни, признавал специфичность эстетического отношения к действительности, соглашался с тем, что прекрасное в искусстве не тождественно прекрасному в действительности; с другой стороны, недооценивал прекрасное в искусстве, сводил специфику искусства к обедненному, фотографическому (дагерротипному) воспроизведению прекрасного в действительности, упуская из виду, что художественное воспроизведение может и должно быть прекрасным и тогда, когда оно дает воспроизведение объективно прекрасного, и тогда, когда оно — воспроизведение объективно безобразного. В том и другом случае оно выступает как обобщение, а не дагерротипное отражение мира.

САТИРА — ОДНА ИЗ ФОРМ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ

Одним из доказательств того, что искусство во всех случаях должно быть прекрасным отражением жизни, служит сатира, объектом которой по преимуществу является не прекрасное, а безобразное, отвратительное. По словам Белинского, сатира «есть отрицательный силлогизм, который не доказывает и не опровергает вещи, но уничтожает ее тем, что слишком верно характеризует ее, слишком резко выказывает ее безобразие или удачным сравнением, или удачным определением, или просто верным представлением ее так, как она есть» [2].

Сатира не была бы одной из форм эстетического отношения к действительности, если бы она давала «дагерротипные портреты», не раскрывая и не осмеивая того, что прячется от света, таится под разными, подчас даже

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 138.

[2] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. II, стр. 136.

внешне привлекательными личинами. Сатира не только разоблачает низкое, презренное, но и утверждает идеальное, прекрасное.

Негативный метод, дающий положительного героя без его непосредственного изображения, среди различных способов утверждения прекрасного занимает не последнее место.

ПЕРЕДОВЫЕ ИДЕАЛЫ КАК МЕРИЛО ПРЕКРАСНОГО

Автор «Ревизора» и «Мертвых душ» считал: «...еще лучше, если мы даже и говорить им не будем о нем, о совершеннейшем, но заключим его сами в душе своей, усвоим его себе, внесем его во все наши движения и даже во всякий литературный шаг наш, не упоминая нигде о нем, но употребив его мысленным мерилом всего, о чем бы ни случилось говорить нам, и под таким уже образовавшимся в нас углом станем брать всякий предмет и всякого человека, великого или малого, простого или литератора,— все выйдет у нас само собою беспристрастно, все будет равно доступно всем, как бы эти все ни были противоположны нам по образу своих поступков и мыслей» [1].

Совершенное отражение безобразного прекрасно потому, что выражает активное эстетическое отношение к объекту изображения. Будет ли утверждение идеала прекрасного негативным или позитивным, идеал в творчестве подлинного художника непременно будет ощутим, он будет выступать как противопоставление положительного отрицательному. Сатира же — один из способов идейно-эстетического уничтожения безобразного.

Задача литературы (как и искусства в целом) состоит не только в своеобразном познании мира, но — и это главное — в воспитании человека, в борьбе за прогрессивное изменение мира. Литература особыми средствами утверждает прекрасное в жизни. Высшая цель литературы — воспитание прекрасного человека, творца прекрасной жизни на земле.

Искусство критического реализма завоевало всемирное признание, сосредоточившись на социальном анализе дей-

---

[1] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. XII. М., Изд-во Академии наук СССР, 1952, стр. 394.

ствительности с целью выяснения, насколько общество соответствует, точнее сказать — не соответствует высоким и прекрасным идеалам, насколько оно гармонирует или не гармонирует с красотою внутреннего человеческого облика, помогает ли оно расцвету человеческой личности или толкает ее к искажению, распаду, обесчеловечению.

«Горе от ума», «Ревизор», «Мертвые души», «Обломов», «Господа Головлевы», «Воскресение», «Палата № 6», «Поединок» раскрывают закономерную связь между процессами обесчеловечения человека и господством уродливых, изживших себя общественных отношений. Плюшкин, прежде чем превратиться в безмозглого скрягу, был неплохим хозяином, хлебосолом, к которому любили наведываться друзья и знакомые; приросший к дивану Обломов был когда-то хорошим, энергичным мальчиком, из которого мог выйти полезный для общества человек; князь Нехлюдов был когда-то чистым молодым человеком. Герои «Ревизора», «Господ Головлевых» тоже не родились взяточниками, мздоимцами, растленными сластолюбцами, предателями. Таковыми они стали под влиянием всего уклада социальной жизни, что лишний раз подтверждает истинность положения Маркса: человек есть совокупность общественных отношений.

Советское искусство и литература, способствующие искоренению пережитков капитализма в сознании людей, помогают формированию нового человека, строителя коммунизма.

ЛИТЕРАТУРА ЕСТЬ ПРЕКРАСНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Признание прекрасного в искусстве действительно прекрасным отнюдь не означает, что мы закрываем глаза на слабые, серые, посредственные произведения и подводим любое произведение писателя, художника, скульптора, композитора и т. д. под категорию прекрасных. Серость всегда будет серостью, посредственность всегда будет посредственностью, несовместимой с понятием истинного искусства.

Нельзя сводить эстетическую сущность литературы (как и других видов искусства) к эстетическому объекту. Сказать, что искусство — отражение объективно прекрасного, еще не значит решить вопрос о прекрасном в искус-

стве. Произведение искусства не может быть прекрасным только потому, что отображает прекрасные объекты. Оно не может быть и безобразным только потому, что отображает безобразные объекты. Объект и эстетическое отношение к объекту — не одно и то же. Мы уже говорили: не столько характер отображаемых объектов, сколько характер эстетического отношения к ним определяет прекрасное в искусстве.

Прекрасное в искусстве не есть заслуга самих объектов, даже в том случае, если последние обладают исключительной красотой. Прекрасное в искусстве обусловливается эстетическим отношением искусства к объектам, т. е. прекрасным, совершенным отображением жизни в свете высокого идеала. Джульетта, Дездемона, Татьяна Ларина, Анна Каренина, Агнес в «Дэвиде Копперфильде» или Крошка Доррит прекрасны в силу присущих им качеств, но создать эти высокопоэтические художественные обобщения могли только такие мастера, как Шекспир, Пушкин, Толстой, Диккенс. В искусстве формой совершенного отражения действительности является совершенный художественный образ.

Когда мы говорим о совершенстве образа Якова Лукича Островного из «Поднятой целины», мы, разумеется, имеем в виду эстетическое качество (совершенство) отображения, а не объективную сущность изображенной личности. В «Недоросле» Фонвизина отрицательные персонажи (Простаков, Скотинин, Митрофанушка) — самые яркие; положительные (Стародум, Милон, Правдин) — самые бледные, маловыразительные. В «Ревизоре» все действующие лица сплошь отрицательные — и необычайно выразительные. Во всей комедии, по словам самого автора, один положительный герой — смех.

В произведениях литературы (как и в других искусствах) наибольшее эстетическое воздействие оказывает то, что изображено прекрасно. Искусство отражает жизнь по своим законам, которые в конечном счете оказываются законами красоты.

Г Л А В А 5

ПРЕДМЕТ, СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ИСКУССТВЕ

*

ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ

Категории[1] содержания и формы имеют огромное значение в эстетической теории и художественной практике. Толковые и философские словари в определение *содержания* включают совокупность наиболее важных составных частей, признаков предмета, явления, художественного или научного сочинения, характеризующих самую их сущность, придающих им качественную определенность. Под *формой* понимаются не только наружный облик, внешние очертания предметов, но прежде всего их внутренняя структура, организация содержания, связывающая его элементы воедино, способ существования содержания.

Содержание и форма, находящиеся в неразрывной слитности, выступают тем не менее как различные стороны единого предмета. Когда говорят о бессодержательных или бесформенных предметах или произведениях искусства, это отнюдь не значит, что они и в самом деле не имеют никакой формы и содержания. В действительности, без формы и содержания не существует ни один предмет, ни одно явление. Бессодержательными или бесформенными они называются в том смысле, что не имеют надлежащего содержания или совершенной формы. Содержание

[1] Категории — основные, наиболее общие понятия, отражающие существенные связи и отношения предметов и явлений действительности.

никогда не существует неоформленным, форма никогда не существует без содержания.

Естественно, что философы издавна рассматривают форму и содержание как категории, имеющие важнейшее значение для понимания процессов развития природы, материальной и духовной жизни общества.

С точки зрения диалектического материализма форма не есть нечто самодовлеющее, ни от чего не зависящее; она существует только как форма, выражающая определенное содержание. В нем главное, оно определяет форму. Так, в системе общественного производства производительные силы — содержание, а производственные отношения — форма. Изменения производительных сил влекут за собой изменения производственных отношений и определяют их характер.

Однако единство содержания и формы — единство противоречивое, и правильно понять его возможно только диалектически, т. е. рассматривая его в развитии, во взаимодействии этих двух категорий. Форма активна, она в определенной мере влияет на содержание — способствует полному его выявлению или, напротив, мешает ему проявиться. Каждое единство формы и содержания конкретно, оно обладает определенными свойствами, и всегда необходимо выяснить, о каком содержании и о какой форме идет речь.

Это тем более необходимо, что понятия «содержание» и «форма» — гибкие, меняющиеся. То, что в одном отношении, в одном ряде явлений служит содержанием, в другом ряде может стать формой. И наоборот. Так бытие, реальный процесс жизни есть содержание по отношению к сознанию, которое выступает как форма его отражения. В свою очередь, и общественное сознание проявляется в различных формах (искусство, религия, мораль, наука, философия, право, политика), каждая из которых отличается специфическими особенностями.

Все формы общественного сознания отражают действительность, все они вторичны по отношению к своему содержанию, хотя и обладают относительной самостоятельностью, сами активно воздействуют на объективный мир. Однако, как мы уже говорили, каждая форма общественного сознания отражает мир по-своему, в соответствии с присущими ей особенностями. В том, что называется обобщающим понятием «искусство», мы различаем ряд

специфических форм или видов. Один и тот же предмет в различных видах искусства изображается различными средствами. Известно, например, что подвиг Зои Космодемьянской запечатлен в поэме, театральном представлении, кинофильме, в ряде живописных и скульптурных произведений. Героическая борьба подпольной организации «Молодая гвардия» нашла отражение в романе, кинофильме, оперном и драматическом спектаклях, в монументальной скульптуре и живописи.

Итак: если общее понятие «искусство» служит для обозначения своеобразной художественной формы, качественно отличающейся от других форм общественного сознания, например философии, науки, религии, права, политики, то частное понятие «вид» служит обозначением исторически сложившихся форм в пределах самого искусства — литературы, музыки, живописи, скульптуры, театра, хореографии, кино.

Мы идем далее и убеждаемся, что каждый вид искусства, в свою очередь, делится на многочисленные формы. Например, художественная литература делится на эпос, лирику и драму. Эти живые, исторически развивающиеся, обладающие относительно устойчивыми границами роды искусства, в свою очередь, складываются из совокупности родственных жанров. Например, драма, трагедия и комедия считаются основными жанрами драматической поэзии. Эпопея, былина, сказка, роман, повесть, поэма, рассказ, очерк, новелла, басня, анекдот — жанры эпической поэзии. Эпиграмма, эпитафия, эпиталама, песня, романс, послание, элегия, дума, стансы, сонет, гимн, дифирамб, ода, мадригал — жанры лирической поэзии.

Основные роды музыки: вокальная, инструментальная, музыкально-драматическая, танцевальная. Жанры вокальной музыки: песня, хор, романс, ария, ариетта, ариозо, каватина, баллада, гимн, вокализ. Жанры инструментальной музыки: этюд, экспромт, прелюдия, токката, музыкальный момент, ноктюрн, баркарола, серенада, скерцо, каприччио, рапсодия, юмореска, баллада, новеллетта. Жанры музыкально-драматические: опера, балет, оперетта. Жанры танцевальные: сарабанда, менуэт, жига, вальс, мазурка, полька, галоп, контрданс, кадриль, полонез, краковяк, чардаш, молдаванеска, лезгинка и др.

То же можно сказать и о других видах искусства — живописи, скульптуре, кино и т. д. Своеобразие жанра как

внутриродовой формы искусства складывается из совокупности качественных признаков, придающих данному художественному произведению структурное сходство с другими произведениями. В этом и проявляется природа жанра.

Возьмем для примера басню. Басня послеэзоповского периода пишется в форме сравнительно короткого стихотворения. Основное и главное, без чего басня как жанр не существует,— аллегорический характер образов, народный язык, нравоучительный сатирический смысл. В большинстве басен Лафонтена, Крылова, Демьяна Бедного все эти жанровые признаки налицо.

Именно эти признаки и создают своеобразие басенного жанра как особой формы искусства. Во всех или почти во всех баснях эти признаки выступают как основополагающие и ни в каких других жанрах в своем полном сочетании не встречаются.

Будучи своеобразной формой того или иного рода искусства, жанр в то же время обусловлен жизненным содержанием. Так, для широкого и притом ретроспективного отображения жизни русского общества эпохи Отечественной войны 1812 года оказалась особенно эффективной такая крупная эпическая форма, как роман-эпопея. Широкие, развивающиеся исторические панорамы, батальные сцены, сложные семейно-бытовые ситуации, показывающие формирование и борьбу характеров, судьбы сотен людей,— все это, очевидно, не могли бы вместить в свои границы повесть и, тем более, рассказ. Понадобилось грандиозное эпическое полотно Толстого.

Гимн международного пролетариата «Интернационал» выражает гнев и революционную решимость поднявшихся на борьбу за свои права миллионов тружеников. Понятно, что мощный пафос революционного восстания автор воплотил не в романсе и не в элегии, а в форме торжественной, патетической песни, предназначенной для массового исполнения.

Уже на этих примерах легко видеть, что форма художественного произведения (в данном случае жанр) обусловлена жизненным материалом, идеями и общественными задачами, т. е. содержанием. Такую же взаимосвязь можно заметить, рассматривая, допустим, не жанр, а язык или композицию художественного произведения.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Мир искусства — это мир художественных образов, мир прекрасного (в архитектуре, как мы помним, нет образа, но есть прекрасное). Художник слова не просто пишет, а рисует словами; эти изображения дышат живыми красками действительности, мы их видим и слышим. Почему? Потому, что за словами истинно художественных произведений движутся до физической ощутимости живые, говорящие, жестикулирующие, чувствующие, мыслящие люди, которые кажутся не менее действительными, чем сама действительность.

Образы Гамлета, Дон-Кихота, Фауста, Дэвида Копперфильда, Тома Сойера и Гекльберри Финна, Онегина, Плюшкина, Обломова, Нехлюдова, Павла Власова, Григория Мелехова, Ивана Вихрова замечательны прежде всего как глубокое и совершенное отражение жизни. Обретая независимую от власти времени силу, они, как и все прекрасное в искусстве, входят в живую жизнь людей, завладевают их мыслями и чувствами, пробуждают любовь и ненависть, отчаяние и надежды, горе и радость, оказывают огромное влияние на наш духовный мир.

Важнейшая особенность реалистического искусства состоит в том, что люди предстают в нем такими, какими они являются в самой жизни. Однако образы искусства создаются не ради увековечения внешнего облика людей и вещей. Эту по-своему немаловажную роль не без успеха выполняют пластические маски, муляжи, фотоснимки и другие копирующие средства. «Задача искусства,— говорит один из героев «Неведомого шедевра»,— не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать... Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с женщины... попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой,— ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ» [1].

По мысли Гегеля, искусство должно дать нам возможность увидеть не только внутреннюю сторону жизни героя,

---

[1] *Оноре Бальзак.* Собрание сочинений в 15 томах, т. 13, стр. 375.

но и действительность этой внутренней стороны в ее внешней реальности. Внешнее должно сохранять свое значение не само по себе, а как способ выражения внутреннего мира. Художник нередко подкрадывается к мгновениям, мимолетным выражениям лица ради живости вида, который исчез бы, не будь художника [1].

Не менее важная особенность художественного образа состоит в его способности отражать жизнь не только в ее действительности, но и в ее, так сказать, возможностях, в ее перспективе. Не мирясь с бездушным отображательством, истинные художники умеют доходить «до корня вещей». Раскрывать сокровенное — одна из сложнейших и почетнейших задач искусства.

В «Объяснении на объяснение по поводу поэмы «Мертвые души» Белинский говорит об ее авторе как о неограниченном властелине, заставляющем своих героев обнажить такие сокровенные изгибы и тайны их натуры, в которых они не сознались бы сами себе даже под страхом смертной казни.

Как уже сказано, образы искусства отражают предметы и явления действительности в формах самой действительности.

Что это значит?

Это значит: искусство показывает жизнь как объективную реальность, предмет как реальный предмет с присущими ему конкретными свойствами и качествами, человека как живого, действующего, обладающего определенным характером, неповторимыми чертами и особенностями.

Если художник изображает, допустим, такой предмет, как дорога, он знакомит нас не с абстрактным понятием дороги, означающим путь сообщения, род коммуникаций, а с предметным образом дороги, обладающей своими особыми признаками, создает образ, надолго запоминающийся, вызывающий глубокие чувства, разнообразные ассоциации. Вспомним картину И. Левитана «Владимирка» (1892). Это — образ печально знаменитой дороги, по которой за долгие годы прошли тысячи арестантов, закованных в кандалы.

Или вспомним проникнутую совсем иным настроением картину И. Шишкина «Рожь» — картину, которая приоб-

---

[1] См. *Гегель.* Соч., т. XIV, стр. 12, 18, 48.

рела заслуженную популярность в русском народе. На необозримом, залитом солнцем пространстве море золотистой ржи. Тучные колосья клонятся к земле, обещая богатый урожай. Над уходящим вдаль, разделенным надвое полевой дорогой простором высятся сосны. Поистине жизнь воспроизведена здесь в формах самой жизни. Дорога, рожь, сосны, небо, застилающие горизонт облака — все живет, играет красками действительности, напоминая реальную жизнь, задевая самые заветные струны в душе каждого человека, любящего Россию. Это можно сказать и о многих других полотнах Шишкина.

В романе А. Толстого «Петр I» нарисовано множество сцен, предметов, ситуаций, исторических и вымышленных лиц, достоверность которых не вызывает сомнения. Историческая действительность проходит перед взором читателя в форме живой действительности.

Понимание образа как воспроизведения действительности в форме самой действительности отнюдь не означает, что образ играет только формальную роль. Будучи формой отражения, образ является в то же время носителем содержания. Не правы исследователи, считающие возможным говорить о «пустых красивых формах». В некоторых произведениях, утверждают они, «красота формы есть, а образа, способного взволновать и потрясти,— нет!» [1].

В данном утверждении, по меньшей мере, две неточности. Первая состоит в противопоставлении художественной формы художественному образу. Как будто прекрасная форма может существовать вне образа! Вторая неточность состоит в предположении, что красота формы возможна без красоты содержания. Белинский справедливо утверждал: «...нет прекрасных форм без прекрасного содержания, т. е. мысли» [2].

Истинное произведение искусства от художественной имитации отличается тем, что отображаемое «живет» полной жизнью, как будто мы его видим не на страницах книги, не на полотне картины, а в самой действительности.

В уже цитированном «Неведомом шедевре» художник, анализируя образующие картину элементы, замечает:

---

[1] «Основы марксистско-ленинской эстетики». М., Госполитиздат, 1960, стр. 386.

[2] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. III, стр. 419.

«Вот это место дышит, ну, а вот другое совсем неподвижно, жизнь и смерть борются в каждой частице картины; здесь чувствуется женщина, там — статуя, а дальше — труп. Твое создание несовершенно. Тебе удалось вдохнуть только часть своей души в свое любимое творение. Факел Прометея угасал не раз в твоих руках, и небесный огонь не коснулся многих мест твоей картины» [1].

Смысл рассуждения ясен: в художественном образе дыхание жизни должно быть в каждой его частице.

Однако, каким бы живым и ярким ни был художественный образ, его нельзя отождествлять с самой жизнью. Во всех случаях образ — отражение действительности, а не сама действительность. По мнению Л. Фейербаха, образы искусства не требуют, чтобы их принимали за действительность.

Одна из существенно важных особенностей образа в том, что действительность отражается в нем в форме художественного обобщения. Художественный образ не есть зеркальное отражение действительности, не есть копия, которой довольствуются сторонники натурализма. Создание реалистических образов — путь к познанию действительности. Между тем натурализм ограничивает свою задачу фиксированием случайного, малосущественного, нехарактерного. «Натурализм технически отмечает — «фиксирует» — факты; натурализм — ремесло фотографов, а фотограф может воспроизвести, напр., лицо человека только с одной, скажем, печальной улыбкой, для того же, чтобы дать это лицо с улыбкой насмешливой или радостной, он должен сделать еще и еще снимок. Все они будут более или менее «правда», но «правда» только для той минуты, когда человек жил печалью, или гневом, или радостью. Но правду о человеке во всей ее сложности фотограф и натуралист изображать — бессильны» [2].

Создавая образ, художник не ограничивает свою задачу отбором и синтезированием общего, громадное значение имеют индивидуальные черты персонажа. Художник интересуется «лица не общим выражением». Мировой литературой запечатлены, например, различные типы скуп-

---

[1] *Оноре Бальзак.* Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 13, стр. 374.

[2] *М. Горький.* Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, стр. 262.

ца, среди которых наиболее яркими являются Шейлок, Гарпагон, Гобсек, Гранде, барон из «Скупого рыцаря», Плюшкин, Скрудж. Все эти скупцы различны, индивидуальны. Можно сказать: каждый скупец скуп на свой образец.

Русские писатели создали галерею образов «лишних людей», и все они разные, все непохожи друг на друга: Онегин не похож на Печорина, Лаврецкий — на Рудина, Нежданов — на Бельтова и т. д.

В «Ревизоре» изображено общество чиновников-воров, взяточников, мошенников, из которых каждый отличается от другого своими неповторимыми чертами. Из двадцати пяти действующих лиц похожи друг на друга только двое — Добчинский и Бобчинский, оба воплощают черты одного и того же характера — случай в истории мировой комедиографии единственный и неповторимый. Это «двойничество», даже самое созвучие фамилий продиктованы сознательным стремлением автора к определенному комическому эффекту.

В пьесе «Вишневый сад» Чехов изобразил двух лакеев — Якова и Фирса, представляющих два различных характера; каждый из этих людей обладает своей индивидуальностью. Автор не ограничивается обобщением существенных черт лакея, он идет дальше, раскрывая индивидуальные проявления этого социального типа.

Понятие «социальный тип» (например, тип кулака, тип белогвардейца, тип крестьянина-середняка, тип передового рабочего), крайне важное в социологии и политической экономии, важно, конечно, и для искусства, но для искусства одного этого недостаточно. Чтобы стать художественным типом, социальный тип кулака, например, должен обрести индивидуальную «физиономию», неповторимую форму выражения характера. В таком случае это будет либо Яков Лукич Островнов с присущей ему внешней покладистостью, сговорчивостью, прикрывающими его истинное лицо; либо прижимистый, умный, хозяйственный Мирон Коршунов; либо сын Мирона — Митька, который отличается необычайной жестокостью.

Типическое в искусстве сочетает общее и отдельное в живой, конкретной форме. Индивидуальное, единичное выступает как форма выражения общего.

Следует подчеркнуть, что содержание того или иного образа не сводится к фактам биографии отдельного человека («прототипа»).

Создание художественного образа — процесс сложный. Искусство в чем-то «уступает» эмпирической реальности, а в чем-то значительно превосходит ее.

В силу своей природы, оно отнюдь не стремится к полноте и точности воспроизведения всех черт, всех деталей и признаков, присущих прототипу. Оно стремится обобщить, сконцентрировать в образе наиболее характерное, существенное, типичное. Художник безжалостно отбрасывает все, что не соответствует общему авторскому замыслу и характеру героя. Следовательно, образ, с одной стороны, «беднее» прототипа — в том смысле, что воспроизводит только часть присущих ему черт. С другой стороны, он неизмеримо богаче, многограннее прототипа, так как синтезирует черты, свойственные многим лицам.

Джеймс Олдридж свидетельствует: «Писатели всегда придают широту, обогащают, сгущают облик изображаемого героя, поднимают его над уровнем обыденной жизни» [1].

Воспроизводя явления действительности в форме самой действительности, художественный образ в состоянии «превосходить» те или иные конкретные явления глубиной и богатством содержания, яркостью и законченностью формы. Превосходство образа над эмпирикой достигается благодаря вымыслу, обобщению, творческой фантазии, которая воссоздает «отсутствующие» звенья в событиях и характерах, выявляет то, что спрятано глубоко внутри. Творчество всегда — «выдумка», опирающаяся на действительность, всегда — «домысел», возникающий из логики реальной жизни, всегда — «догадка», которая дополняет недостающее. Воображение — главная действующая сила творческого процесса. Писатель без воображения — не писатель.

Считаем необходимым еще раз подчеркнуть: домысел, фантазия, догадка имеют своей почвой и основой реальную действительность, и лишь при этом условии они могут быть плодотворными. Лишь верность жизни позволяет им стать ее концентрированным выражением.

Характеризуя обобщающую силу искусства, Белинский приводит следующий пример. Шекспир в ограниченном объеме драмы сосредоточивает всю жизнь исторического

---

[1] *Джеймс Олдридж.* Думая о Ленине. «Огонек», 1969, № 28, стр. 10.

лица. При этом «он включает в свою драму только те черты из жизни ее героя, только те факты из события, избранного для драматической картины, которые имеют прямое отношение к идее его создания... искусство, заимствуя у действительности материалы, возводит их до общего, родового, типического значения, создает из них стройное целое» [1].

Мы уже говорили, что формула Белинского «искусство — мышление образами» имеет первостепенное значение для эстетической теории и художественной практики. Мышление, как высшая познавательная способность человека, дает обобщенное отражение существенных связей и отношений вещей и явлений действительности. Мышление сопоставляет, анализирует, синтезирует, устанавливает сходство и различие, соответствие и несоответствие, переносит нас от явлений к сущности, от формы к содержанию. В гибкости, подвижности, способности схватывать то, что не может быть схвачено чувством, в умении быстро, почти молниеносно перебросить нас с суши на море, из одной части света в другую, поднять на любую высоту, опустить в любую бездну, создать роскошнейшие воздушные замки — во всем этом проявляется творческая сила не только фантазии, но и мышления. Без мышления нет творчества.

Это не следует понимать узкорационалистически. Тот же Белинский в статье «Стихотворения Лермонтова» говорит, что поэт есть живописец, а не философ; поэзия не терпит отвлеченных идей в их бестелесной наготе, но воплощает самые отвлеченные понятия в живые прекрасные образы, в которых мысль сквозит, как свет в граненом хрустале. Художник видит во всем формы, краски и всему дает форму и цвет, овеществляет невещественное. Ту же мысль Бальзак выразил следующими словами: «Идея, не ставшая персонажем, какой бы интерес она ни представляла сама по себе,— искусству противопоказана: художники должны рассуждать только с кистью в руках» [2]. Характеризуя «Фауста» Гете, Горький заметил: творчество есть воплощение мысли в художественном образе [3].

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV, стр. 491, 492.

[2] *Оноре Бальзак.* Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 13, стр. 385.

[3] См. «М. Горький о литературе», стр. 330.

Некоторые исследователи думают: «...если считать, что дело художника «воплотить» идею в образ, значит суть — в иллюстративном подборе наглядного жизненного материала для конкретного выражения общей мысли» [1]. Такое толкование нельзя не признать опрометчивым, неосновательным.

Реалистическая эстетика всегда рассматривала образ как форму движения мысли, как органическое единство поэтического содержания и поэтической формы. Идею как поэтический замысел, воплощаемый поэтическими средствами, нельзя отрывать от живых, конкретных фактов действительности. Эти факты выступают как объективная сторона содержания, неотделимая от того, что мы называем творческой субъективностью. Мы говорим в данном случае о поэзии, имея в виду не только искусство слова. Гегель справедливо заметил: поэзия есть всеобщее искусство, в равной степени свойственное всякой художественной форме... Живопись, чтобы стать искусством, должна стать поэзией [2].

Утрата поэтичности, конкретности, абстрактная рассудочность, замена изображения силлогизмами — это уничтожение образа, утрата художественности.

ПРЕДМЕТ И СОДЕРЖАНИЕ

Идеалистическая эстетика считает предметом искусства не зависимую от окружающего мира идею. С этой точки зрения творческий процесс — проникновение в таинственную сущность всемогущей идеи. Субъективные идеалисты видят в художественном образе только выражение авторского духа. Один из представителей идеалистической эстетики — Н. Гартман утверждает: «Тайна предмета состоит в том, что человек во всяком искусстве изображает и самого себя, даже если он занимается оформлением чего-то совсем другого» [3].

---

[1] *Г. А. Недошивин.* К вопросу о специфике содержания и формы в искусстве. Материалы по теории и истории искусства. Изд-во МГУ, 1956, стр. 10.

[2] См. *Гегель.* Соч., т. XIV, стр. 13, 65.

[3] *Н. Гартман.* Эстетика. М., Издательство иностранной литературы, 1958, стр. 367.

Подобные взгляды приводят к отрыву искусства от жизни, служат обоснованием теории «чистого» искусства.

В противоположность идеалистической, материалистическая эстетика предметом искусства считает жизнь, действительность. Именно связь с жизнью и делает содержание истинного искусства неисчерпаемым. «Весь мир, все цветы, краски и звуки, все формы природы и жизни могут быть явлениями поэзии» [1].

Интересны высказывания великого индийского писателя и мыслителя Рабиндраната Тагора: «Предмет литературы составляют все те явления и вещи, которые для возбуждения сердца читателя требуют от автора тонкости, красочности, образности и которые, не будучи выстраданными нами, не дойдут до сознания читателей...» «Внешний мир, воздействуя на наше сознание, вызывает в нем другой мир. Этот мир полон не только красок, образов, звуков и других вещей, идущих от внешнего мира, с ним тесно связаны и наши понятия о добре и зле, наши страхи, удивления, наши горести и радости — разнообразное внешнее выражение его зависит от богатства нашего духовного мира» [2].

В этих суждениях не все выражено достаточно определенно. Но мысль о том, что искусство имеет своим объективным источником внешний мир, совершенно ясна. Не являясь сторонником философского материализма, Р. Тагор признает тем не менее определяющую роль воздействия реальности на возникновение художественного образа.

Из всего сказанного отнюдь не следует, будто в бесконечном многообразии предметов и явлений действительности все равноценно. Давным-давно замечено, что из всех предметов и явлений действительности основным и главным предметом искусства является человек. На этом основании Горький назвал художественную литературу человековедением.

Создавая широкую картину действительности, искусство стремится раскрыть то, что составляет сущность человека — представителя своего времени, своей эпохи, своей общественной среды.

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV, стр. 494.

[2] *Рабиндранат Тагор.* Сочинения, т. 8. М., Гослитиздат, стр. 297—299.

О Павле Корчагине мало сказать, что он — человек вообще, представитель человечества. Корчагин — представитель своего времени, своего народа, своего класса, идущего во главе революции; вместе с тем он — личность, с присущими ей индивидуальными особенностями.

Олег Кошевой — представитель того же народа, того же революционного класса, воспитанник того же комсомола, той же партии. Мужество, патриотизм, готовность к самопожертвованию и ряд других качеств свойственны и Корчагину и Кошевому. Тем не менее Кошевой — сын иного времени, иной эпохи, Кошевой обладает личными и общественными чертами, отличающими его от Корчагина. И это естественно. Художник не может не придавать значения тому, что является неизгладимой печатью времени.

По своему содержанию истинное искусство всегда исторично. Том Джонс, Онегин, Рудин, Обломов, мистер Пиквик, Левин, Нехлюдов, Самгин, Булычов, Левинсон, Мелехов, Давыдов, Мересьев, Теркин — лица в определенном смысле «исторические». Каждому из них присущи черты своей среды, своей эпохи.

Опыт мировой литературы подтверждает правильность известной мысли Белинского о том, что искусство по своему содержанию есть выражение исторической жизни народа.

Положение, согласно которому человек — главный предмет искусства, отнюдь не означает, что человек — «абсолютный эстетический предмет», что искусство и литература познают только человека и не познают природы. Искусство отражает красоту природы наряду с красотой человеческой.

Существует мнение, будто «форма ничем принципиально не отличается от содержания» [1]. Подобное мнение нельзя признать правильным. Содержание произведения искусства — жизнь, действительность, отраженная с определенных идейно-эстетических позиций. Форма — способ художественного выражения содержания.

Чтобы как-нибудь оправдать отождествление формы и содержания, приводят следующий довод: «...действительность не переходит ни в стихи, ни в прозу». «Если содер-

---

[1] *Б. Реизов.* Понятие формы в анализе художественного произведения. «Вестник ЛГУ», 1955, № 12, стр. 107.

жание — это то, что содержится в произведении, то жизнь не может быть его содержанием, так как она в произведении не содержится» [1]. В сущности, это не довод, а игра словами.

Жизнь в буквальном смысле, конечно, не может содержаться в произведении искусства, но она содержится там в отраженной форме, и мы воспринимаем эту жизнь как подлинную. Такова сила художественного образа.

Неправы и те исследователи, которые, справедливо ополчаясь против отождествления формы и содержания, пытаются свести содержание только к духовному началу. Утверждая, будто художественное произведение имеет своим специфическим предметом духовную жизнь человеческого общества, они вступают в противоречие с положением материалистической эстетики о едином объекте познания в искусстве и науке, недооценивают объективную сторону содержания.

Ошибочная концепция лежит в основе книги И. Виноградова «Проблемы содержания и формы литературного произведения», отрицающей объективную сторону содержания. Содержание произведения И. Виноградов сводит к авторскому осознанию жизни. Не жизнь, не действительность как объективная реальность, а осознание жизни, осознание действительности составляет содержание произведения. Понятие «идейность искусства» трактуется И. Виноградовым лишь в условном, переносном смысле: в искусстве будто бы идейность не имеет самостоятельного значения [2].

При всех внешних различиях и даже «острой» полемике с В. Ванословым, автором книги «Содержание и форма в искусстве», И. Виноградов смыкается с ошибочной концепцией, изложенной в этой книге.

Мысль о том, что содержание произведения искусства сводится только к выражению политических, философских или иных взглядов, что оно состоит в отношении автора к жизни, так же ошибочна, как и утверждение, будто содержание ничем не отличается от предмета, тождественно ему.

---

[1] *Б. Реизов.* О понятии формы художественного произведения. «Звезда», 1953, № 7, стр. 130.

[2] См. *И. И. Виноградов.* Проблемы содержания и формы литературного произведения. Изд-во МГУ, 1958, стр. 9, 122, 153.

ДВЕ СТОРОНЫ СОДЕРЖАНИЯ

В содержании художественного произведения есть две стороны — объективная и субъективная. Обратимся к знаменитой скульптуре Ивана Шадра «Булыжник — оружие пролетариата». Перед нами фигура рабочего, стройного, сильного, волевого. Он пригибается к земле, напрягает мускулы, чтобы выворотить из мостовой булыжник. Его устремленный вперед взгляд полон ненависти и презрения к врагу.

В этом образе воплотились реальные черты русской действительности эпохи революции 1905 года. Здесь объективная почва, объективный источник произведения. Но в то же время динамичный образ русского рабочего воспринимается как символ революционного борца, готового умереть или победить. Этот образ не просто фиксирует революционную волю пролетариата, но воплощает и глубокое сочувствие ему самого художника. Скульптор воспевает красоту революционного подвига, несокрушимость духа, беззаветное мужество борющегося пролетариата. Каждый сразу чувствует, что работой И. Шадра руководили восхищение и любовь. В чувствах, тенденциях, устремлениях художника и заключается субъективная сторона содержания произведений искусства.

Содержание формируется из сплава объективного и субъективного и представляет собой отражение действительности с определенных идейно-эстетических позиций.

С точки зрения материалистической эстетики объективная и субъективная стороны неотделимы друг от друга, образуют единство.

Творческая субъективность (идейный замысел) имеет громадное значение, она как бы озаряет все элементы произведения, придает ему целостный характер. Художник не просто воспроизводит то или иное явление, но дает ему моральную, философскую, эстетическую и иную оценку, объяснение, истолкование. Это придает произведению определенную направленность, тенденцию.

Но, как заметил Энгельс, «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы ее особо подчеркивали...» [1]. Нескрываемая симпатия Пуш-

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Избранные письма. М., Госполитиздат, 1948, стр. 395.

кина к Татьяне, Толстого к Наташе и Кутузову, Купера — к Натаниэлю Бампо, так же как и отрицательное отношение Пушкина к Троекурову, Толстого — к Наполеону, Купера — к буржуазным хищникам и расистам органично входят в произведения. Здесь тенденция, выражающая творческую субъективность, сливается с объективной стороной содержания, образуя внутреннее единство и целостность.

Полное слияние субъективного и объективного в живом едином образе и составляет то, что фигурально называют тайной поэзии.

Обладание поэтическими «секретами», по мысли Исаковского, означает обладание творческой самостоятельностью. Знание литературной техники весьма необходимо, но одно это не решает успеха дела. Событие, о котором поэт пишет стихи, неизбежно проходит через его сознание, через его душу, через все его существо. Описывая события, поэт неизменно вкладывает в поэтические образы свои мысли и чувства. При этом он, как подчеркивает М. Исаковский, должен быть объективным, т. е. должен правильно понимать происшедшее, не искажать его, не уходить от правды.

В качестве примера М. Исаковский приводит стихотворение Некрасова «Несжатая полоса». Содержание его можно передать несколькими словами: наступила поздняя осень, а в поле все еще видна несжатая крестьянская полоса, ее хозяин заболел. Но в такой передаче, говорит Исаковский, стихотворение не кажется значительным. Иное дело при чтении: уже первые строки вызывают в сердце какую-то щемящую боль. Чем дальше, тем ощутимей встает перед нами образ русского мужика, задавленного нуждой и непосильной работой,— и не только образ данного, конкретного мужика, но и всех подобных ему, образ тогдашней деревни.

И глубоко справедливо Исаковский замечает, что Некрасов светом своего поэтического таланта раскрыл огромный социальный смысл, который скрывается за несжатой крестьянской полоской [1].

Анализируя некрасовское стихотворение, Исаковский показывает истинное значение субъективного момента в

---

[1] См. *М. Исаковский.* О поэтическом мастерстве. М., «Советский писатель», 1960, стр. 11—13.

лирической поэзии, дает верную характеристику эстетического отношения искусства к действительности.

Легко заметить, что содержание романа «Молодая гвардия» не сводится к летописной достоверности и точности, оно выражается также в глубокой идейности, в страстном, заинтересованном отношении художника к изображаемому. Он воспевает светлое, положительное, осуждает и разоблачает враждебное. Читая роман, нельзя не заметить гуманной, всепроникающей творческой субъективности, которая естественно сливается с коммунистической партийностью.

И так всегда в искусстве слова: идейно-эстетическая и философская концепция автора дает определенное освещение изображаемому, направляет известным образом чувства и мысли читателя, воздействует на него.

Субъективный момент в искусстве не следует отождествлять с субъективизмом, ведущим к искажению жизненной правды, к произволу.

Толстой прав, говоря, что искусством люди передают друг другу свои чувства. Это подтверждается любым стихотворением, любым рассказом, любой повестью и романом, способными оказать эмоциональное воздействие на читателя. Но толстовское определение не раскрывает всей полноты содержания искусства.

Указывая на эту односторонность, Плеханов в «Письмах без адреса» замечает: неверно, будто искусство выражает только чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их и мысли, но выражает не отвлеченно, а в живых образах. В этом и заключается самая главная специфическая особенность искусства [1].

Своеобразие искусства в том, что оно заставляет людей пережить и перечувствовать запечатленное в образах. В то же время оно является средством идеологического воздействия, поскольку в образах наряду с чувствами воплощены идеи, мысли. Но и с этой стороны оно существенно отличается от науки и философии, так как выражает идеи не отвлеченно, а в формах самой жизни.

Авторская оценка событий не есть нечто изолированное от композиции, сюжета произведения, от его тематики, от всех его художественных деталей. Нет, она органически входит в систему образов, она неотделима от художест-

---

[1] См. *Г. В. Плеханов.* Соч., т. XIV, стр. 2

венного изображения событий, она возникает из всей интеллектуальной и эмоциональной атмосферы произведения.

В искусстве слова и в других искусствах каждый нюанс «работает» на утверждение или отрицание определенных идей и представлений.

Марксистско-ленинская эстетика всегда подчеркивала объективную и субъективную стороны содержания произведений.

В статье В. И. Ленина о Льве Толстом указано, что великий художник превосходно знал деревенскую Россию, быт помещика и крестьянина. Опираясь на превосходное знание деревенской России, Толстой показал целую эпоху в исторической жизни своей страны, поставил в своих произведениях столько великих вопросов, поднялся до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой литературе.

Изображая жизнь такой, какой она была на самом деле, Толстой проявил свое отношение к ней то в страстном, сильном, искреннем и непосредственном протесте против лжи и фальши, то в юродивой проповеди непротивления злу насилием. За обличением эксплуататоров и насильников следовали толстовские призывы воздержания от политики, проповедь пассивизма, нравственного самоусовершенствования (вместо борьбы) и т. д. и т. п. Противоречия во взглядах Толстого не были чем-то абсолютно личным, они являлись действительным зеркалом тех противоречий, которые характеризовали положение крестьянства в период подготовки первой русской революции.

В «Объяснении на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души», подчеркивая важность объективной стороны содержания, Белинский замечает: в творчестве есть великая для художника задача — задача выбора предмета и содержания для произведения; этот предмет и это содержание всегда должны быть осязательно определенными, иначе художественное произведение будет неполно, несовершенно. Белинскому же принадлежит едва ли не первое серьезное обоснование мысли о вдохновляющей роли творческой субъективности.

Субъективная сторона содержания не только тесно связана с его объективной стороной, но в определенной мере обусловливается ею.

Мысль о том, что содержание произведения искусства целиком сводится к выражению политических и философских взглядов автора или что оно целиком возникает из его отношения к отображаемым явлениям, так же ошибочна, как и утверждение, будто содержание можно целиком вывести из отображаемых предметов и явлений.

Искусство социалистического реализма, искусство жизненной правды не может мириться с попытками низвести объективный смысл отображаемых предметов и событий действительности до уровня второстепенного приложения к авторской субъективности, какое бы важное значение она ни имела.

Содержанием произведения искусства является жизнь, в которой объективная и субъективная стороны слиты в единое, неразрывное целое. Мы уже имели случай убедиться, что разные художники, изображая одни и те же объекты, создают различные по форме и содержанию произведения, свидетельствующие о различии мировоззрения, мастерства, творческой субъективности авторов.

Например, Д. С. Мережковский рассматривает конфликт между Петром и его сыном Алексеем как конфликт между плотью и духом; плоть (Петр) сильнее и побеждает дух (Алексея). Русский народ изображается богоносцем, мессией, призванным спасти мир от развала и построить «третий Рим». Метафизическое мышление автора затемняет и извращает истинную суть событий. Подлинное ее раскрытие мы находим у А. Н. Толстого. Замечательный советский художник показал, что Петр и Алексей олицетворяют не «плоть» и «дух», а две противоположные социально-исторические тенденции: Петр — прогрессивную, Алексей — реакционную. Русский народ изображается Толстым как активная, движущая сила истории, жестоко угнетаемая и подавляемая государством помещиков и купцов. Картина, нарисованная в романе А. Толстого, не противоречит объективному содержанию истории, тогда как картина, нарисованная Д. Мережковским, находится в непримиримом противоречии с реальным историческим процессом.

Если, далее, «сравнить бюст Петра I работы Растрелли-старшего, монумент Петра Фальконе и статую Петра, созданную Антокольским, мы увидим, что во всех трех произведениях образ Петра — великого государственного деятеля — выражен с присущей ему титанической динами-

кой. Но самый характер трактовки образов различен»[1]. Присущая Петру титаническая динамика как важнейший момент объективного содержания превосходно передана также Пушкиным в его «Полтаве», особенно в сцене Полтавского боя.

Прекрасное в искусстве не является результатом формального единства любой формы с любым идейным содержанием, но предполагает гармоническое соответствие прекрасной художественной формы с глубоко жизненным содержанием.

Красота художественной формы в произведениях великих мастеров есть следствие глубины и богатства заключенного в ней идейного содержания.

История искусства не знает произведения, которое выиграло бы в эстетическом отношении от заключенных в нем ложных идей. Но мера их отрицательного воздействия на то или иное произведение всегда требует особого рассмотрения. Не все произведения, выражающие в той или иной степени ложные идеи, в одинаковой мере лишены эстетических достоинств; бывает так, что великая правда жизни, волнующая художника, особенно если он обладает большим талантом, как бы побеждает ошибочность идеи, сводит к минимуму ее антиэстетическое воздействие. Никто не сможет сказать, что «Обрыв» Гончарова, «Преступление и наказание» Достоевского, «Воскресение» Л. Толстого — произведения нехудожественные, хотя каждому ясно, что обличение Гончаровым «нигилизма», возвеличение Толстым очистительной роли Евангелия или Достоевским — идеи смирения не выдерживают критики и наносят определенный ущерб этим замечательным произведениям.

О том, как ложная идея заставляет нарушать жизненную правду, печально свидетельствуют произведения и отдельных советских авторов. Так, в нашумевшем романе В. Аксенова «Звездный билет» ложность идеи сказалась не только в надуманной и неправильной с точки зрения коммунистического воспитания попытке противопоставить молодое поколение старшему, детей — отцам и старшим братьям, но и в романтизации новоявленных лоботрясов и бездельников.

---

[1] *В. Мухина.* Образ и тема в монументально-декоративной скульптуре. «Советское искусство», 1952, 25 июня.

Ложные идеи пагубны прежде всего своей мнимой смелостью и псевдоновизной, способной увлечь малоопытных художников на путь субъективизма, творческого произвола, неприятия социальных норм и критериев.

По своему характеру идеи могут быть самыми разнообразными: философскими, политическими, этическими и др. Но чтобы быть поэтическими, они непременно должны найти свое воплощение в поэтических образах. Известны остроумные философские романы Вольтера, глубочайшая философская драма Гете «Фауст», блестящая политическая лирика Пушкина, Гейне, Барбье, Маяковского. Без поэтического воплощения идея в искусстве остается абстракцией; лучше сказать, она просто не существует. Но без идеи нет и художественного сознания. Бедные по мысли произведения никому не могут доставить радости. Произведение без идеи что тело без души, то есть труп, говаривал Белинский. Идейность и художественность неотделимы друг от друга, хотя и не тождественны друг другу.

В высшей степени отрицательную роль играют теории, отрывающие художественное от идейного, отвергающие значение идейного начала в искусстве, отстаивающие так называемый интуитивизм, т. е. бессознательность творческой деятельности.

Французский философ Анри Бергсон, оказавший заметное влияние на современную идеалистическую эстетику, в своей «Творческой эволюции» пытается доказать, что интеллект способен познавать действительность только с внешней стороны. Истинное познание действительности, касающееся ее глубин, осуществляется посредством интуиции, лежащей в основе художественного творчества.

Один из видных представителей американского интуитивизма — Джемс считал, что инстинкт повелевает и ведет, разум же покорно следует за ним. Разуму отводится роль второстепенная, инстинкту, первичным ощущениям — роль главная, самостоятельная.

Американский прагматист Джон Дьюи в книге «Искусство как опыт» развивает мысль, что по своей природе оно алогично, оторвано от интеллектуального. По мнению Дьюи, эстетическое противоположно интеллектуальному и несовместимо с ним.

Ориентируя искусство и литературу на инстинктивное, подсознательное, реакционные буржуазные идеологи пы-

таются свести на нет значение идейности, содержательности искусства.

Американские сюрреалисты шумно декларируют свою ненависть к логике, к разуму. В противовес объективному методу познания мира, они предлагают последовать за ними в мир сновидений и галлюцинаций, бредовых фантазий параноиков. Сюрреалист Сальвадор Дали видит смысл своего творчества в том, чтобы найти выражение для подсознательного, «открытого» Фрейдом.

Научная эстетика не отвергает интуиции, но дает ей материалистическое объяснение. Мы понимаем интуицию как чутье, догадку, основу которых составляет большой предварительный опыт, практика. Абсолютизация бессознательного приводит к бессмыслице.

«У нас,— говорит Горький,— бессознательность смешивается с интуитивностью, то есть с тем человеческим качеством, которое именуется интуицией и возникает из запаса впечатлений, которые еще не оформлены мыслью, не оформлены сознанием, не воплощены в мысль и образ.

Я думаю, что с очень многими, почти с каждым из нас, бывало так, что они сидят над страницей час, два и все что-то не удается, но вдруг человек попадает туда, куда следует попасть, то есть завершает цепь познанных им фактов каким-то фактом, которого он не знает, но предполагает, что он, должно быть, таков, и даже не предполагает, а просто чутьем думает, что именно таков. И получается правильно.

Это внесение в опыт тех звеньев, которых не хватает писателю для того, чтобы дать совершенно законченный образ,— это и называется интуицией. Но называть это бессознательным — нельзя. Это еще не включено в сознание, но в опыте уже есть» [1].

Весьма резонным представляется замечание братьев Гонкур: «Решительно, интуиция проистекает лишь из огромной массы наблюдений, записанных или зарисованных» [2].

Чтобы развернуть плодотворную творческую деятельность, писателю незачем отрекаться от интеллекта,— напротив, ему нужно систематически развивать свой интел-

[1] «М. Горький о литературе», стр. 772—773.

[2] *Эдмон* и *Жюль де Гонкур*. Дневник, т. I, М., Гослитиздат, 1964, стр. 276.

лект, обогащать свою память разносторонним познанием жизни.

Шекспир, Гете, Пушкин, Бальзак, Диккенс, Салтыков-Щедрин, Л. Толстой, М. Горький были не только великими художниками, но и мыслителями, людьми огромной эрудиции. Правда, в истории искусства и литературы известны и такие поэты, писатели, художники и музыканты, которые, обладая природным талантом, отличались сравнительно невысоким уровнем знаний, но это было серьезной помехой в их творческой деятельности. Оценка идейности как решающего фактора не дает основания рассматривать творческий процесс как всецело подчиненный рационалистическим началам. Мы уже говорили, что в поэтическом творчестве громадная роль принадлежит фантазии. Необходимо только, чтобы мысль находилась в единстве с чувством.

В «Эстетике» Гегеля среди многих глубоких догадок и «прозрений» выражена и такая, весьма ценная на наш взгляд, мысль — о том, чем должен отличаться художник: «С точным знанием внешнего мира он должен соединять такое же близкое знание и понимание *внутренней жизни* человека, душевных страстей и всех целей, к осуществлению которых стремится человеческое сердце. К этому двойному знанию должно присоединиться еще знакомство с характером проявления *внутренней жизни* духа *в реальном* мире, с тем, как она просвечивает через его внешнее облачение» [1]. Было бы очень легко оборвать цитату до того, как Гегель заговорил о своем излюбленном «духе», но, право же, и в этой идеалистической формулировке мы, материалисты, можем заметить мистифицированное выражение весьма глубокой и вполне реалистической мысли — о том, что художник должен остро чувствовать и понимать нравственно-духовную атмосферу той среды, которую он изображает, должен за эмпирической пестротой видеть закономерности, «просвечивающие» только для внимательного и искушенного взора...

Поистине диалектическую, достойную Гегеля, постановку вопроса о взаимоотношении познающего разума и интуиции находим мы в «Неведомом шедевре» Бальзака. По мнению великого французского художника, абсолютное знание предполагает конец познания, прекращение раз-

---

[1] *Гегель.* Эстетика, т. I. М., «Искусство», 1968, стр. 292.

вития как в сфере действительности, так и в сфере человеческого сознания. Абсолютное незнание предполагает отказ от деятельности разума, погружение в ясновидение или тайновидение. Бальзак называет ясновидение пределом падения человеческого разума. Автор «Человеческой комедии» прославлял научную мысль и процесс познания, в котором он видел важнейший элемент человеческой деятельности. Художественное творчество, подчеркивал Бальзак, не требует ни выключения рассудка, ни возвращения к детской наивности. Оно требует таланта, мастерства и первоклассного знания изображаемого объекта.

КАК ФОРМИРУЕТСЯ СОДЕРЖАНИЕ. НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП

Начнем с того, что и художественное содержание и художественная форма в готовом виде не существуют. То и другое складывается в процессе творчества. Начальным этапом этого процесса — и весьма немаловажным — является собирание материала, личные наблюдения. Посмотрим с этой точки зрения на процесс создания «Цусимы» Новикова-Прибоя, «Порт-Артура» Степанова и «Чапаева» Фурманова.

Названные произведения созданы авторами, являвшимися в той или иной мере либо свидетелями, либо непосредственными участниками описываемых или сходных с ними событий. Например, Новиков-Прибой служил младшим баталером на военном судне «Орел», входившем в русскую эскадру во время русско-японской войны, наблюдал сражение и гибель эскадры при Цусиме.

Все это важно, но одного этого недостаточно, чтобы объяснить, как были созданы названные произведения. Как ни велика роль личных наблюдений, но их мало, чтобы создать произведение, отражающее глубинные процессы жизни. Вчитываясь в текст «Цусимы» и «Порт-Артура», нельзя не заметить многообразных материалов, которые были тщательно изучены их авторами. А. Степанов использовал факты, которые были собраны царскими чиновниками в течение двух лет в связи с подготовкой судебного дела о преступлениях, совершенных в ходе военных действий Стесселем, Фоком, Рейсом и Смирновым. Кроме

того, были изучены и использованы различные публикации и архивные материалы.

А. Новиков-Прибой кроме своих дневниковых записей и личных воспоминаний использовал множество документальных источников, часть которых упоминается в подстрочных примечаниях к роману,— например, материалы суда над адмиралом Рожественским, книги В. Семенова «Бой при Цусиме» и «Великое сражение Японского моря», публикации в периодической печати и т. д. Громадный материал, вовлеченный в художественную обработку, осмысливался Новиковым-Прибоем и А. Степановым в духе ленинских работ, посвященных русско-японской войне. Разумеется, Фурманов также опирался на работы Ленина, использовал и многие другие источники. В результате ему удалось создать не просто эмпирически точное описание виденного и слышанного, но и синтетический образ героя революции, талантливого представителя народной массы.

Итак, записные книжки, газетные и журнальные статьи, работы научного и научно-публицистического характера, личные наблюдения, беседы и разговоры с бывалыми людьми, художественная литература — таковы основные каналы в процессе собирания материала. Но все эти огромные «накопления» должны быть глубоко осмыслены художником, восприняты и его разумом, и его «интуицией»...

АБСТРАГИРОВАНИЕ И ОБОБЩЕНИЕ В ИСКУССТВЕ И НАУКЕ

А. М. Горький как-то заметил [1], что у искусства и науки есть много общего: и тут и там основную роль играют наблюдения, сравнение, изучение, обобщение. И художнику и ученому необходимы воображение, фантазия. Ученому они помогают создавать гипотезы и теории, художнику — воплощать мысль в живые, конкретные образы.

Художественное творчество, как и наука, подчиняется законам абстрагирования, однако абстрагирование в искус-

[1] См. «М. Горький о литературе», стр. 330.

стве носит иной характер, нежели в науке. Искусство подчиняется своей специфике, связанной с созданием образов. Действуя по законам абстрагирования, художник отвлекает сходные характерные черты, присущие различным представителям той или иной общественной группы, и обобщает их в одном лице.

В образе летчика Мересьева, героя «Повести о настоящем человеке», воплощены черты, присущие не только реальному летчику — прототипу, но и многим другим советским летчикам, да и не только летчикам. Чарльз Диккенс наблюдал множество английских буржуазных дельцов с их внешней респектабельностью и внутренним бездушием,— в процессе этих наблюдений у великого художника откристаллизовался классический образ мистера Домби. Как мы видим на этих примерах, абстрагирование в художественном творчестве направлено не на отбрасывание общего, типического, а на его выявление через индивидуальное. Истинно художественный образ всегда индивидуален, неповторим. Индивидуализация есть способ выражения неповторимых, присущих только данному лицу черт и особенностей.

Процесс абстрагирования в науке носит качественно иной характер. Решающим в образовании научных абстракций является выделение (абстрагирование) общих свойств, присущих отдельным предметам или явлениям изучаемой группы, отбрасывание конкретных индивидуальных частностей.

Художественное обобщение выражается, как мы уже отмечали, в единичной, индивидуализированной, чувственно воспринимаемой форме.

Неодинаковые формы проявления законов абстрагирования в науке и искусстве, естественно, приводят к неодинаковым результатам. В одном случае абстрагирование имеет целью выработку отвлеченных понятий, в другом — создание конкретных образов, которые, однако, тоже обладают синтезирующим характером.

Художественное обобщение, хотя и создается при помощи абстрагирования, отличается, как мы уже знаем, конкретностью. Вероятно, поэтому в эстетической теории более употребительным является не термин «абстрагирование», а термин «отбор». В науке и философии с термином «абстрагирование» связано не только отвлечение чего-то, но и превращение реальных фактов в чувственно

не воспринимаемую абстракцию. В искусстве с термином «отбор» связано отбрасывание второстепенного, нехарактерного и сохранение важного, характерного, типичного. Превращение реального материала в научную абстракцию не характерно для художественного отбора [1].

Процесс отбора подчинен художественному обобщению, которое Горький называет также синтезированием. Отбор и обобщение отражают различные стороны единого процесса художественного творчества. В процессе отбора, обобщения, индивидуализации осуществляется художественная обработка жизненного содержания. Не уяснив значения названных форм творческой деятельности, трудно себе представить процесс образования, выработки художественной формы. Форма представляет собою столь же реальное явление, как и содержание, с которым ее не следует отождествлять.

Художественная форма складывается одновременно с художественным содержанием. Отбор, обобщение, индивидуализация — различные стороны единого процесса преобразования жизненного материала в содержание художественное. Художественная форма — это такая форма, которая в совершенстве выражает всю полноту художественного содержания. Процесс оформления содержания художником сложен и труден.

Существенная особенность художественного абстрагирования состоит в том, что, отвлекая отдельные признаки от предметов и явлений, художник не порывает с конкретным, а, наоборот, усиливает концентрацию конкретного. Парадоксально, но факт: художественная абстракция служит звеном в процессе отбора и обобщения конкретного, способствует усилению живости, яркости образа.

В процессе выработки обобщений ученый идет от конкретного к абстрактному, а от него к практике, при помощи которой проверяется правильность научных абстракций.

---

[1] В беседе с молодыми литераторами К. Федин заметил: «Вы еще не умеете подчиниться главному закону искусства — отбору. Вы не знаете, чтó важно для жизни образа, чтó мешает восприятию пейзажа и чтó облегчает это восприятие. Вам кажется, что «натуральность» достигается количеством описаний: дается картина, затем действие тщательно разбавляется подробностями этой картины, пока она не растекается в пятно. Описание надо делать концентрированно...» («Литературная газета», 1955, 27 декабря).

В процессе создания образов художник использует абстрагирование для усиления конкретного. От конкретного он идет при помощи абстрагирования (отвлечения) и обобщения к индивидуализации, которая является в то же время и синтезом. Такова диалектика художественного освоения действительности.

Обобщение, являющееся весьма важной стороной художественной обработки, формирования жизненного содержания, состоит в объединении отвлеченных от различных предметов и лиц признаков в едином образе. Черты, свойства и признаки, присущие классу, социальной группе, обобщаются в едином образе. Художественное обобщение осуществляется не по принципу механического соединения губ одной красавицы, носа другой, глаз третьей, подбородка четвертой и т. д. и т. п., а по принципу творческого выявления живой, внутренней связи, единства.

Художественное обобщение означает слияние не любых черт и признаков, но таких, которые взаимно дополняют друг друга и образуют живое единство, полноту и цельность.

Процесс художественного обобщения Горький описывает следующим образом: «Абстрагируются» — выделяются — характерные подвиги многих героев, затем эти черты «конкретизируются» — обобщаются в виде одного героя, скажем — Геркулеса или рязанского мужика Ильи Муромца; выделяются черты, наиболее естественные в каждом купце, дворянине, мужике, и обобщаются в лице одного купца, дворянина, мужика, таким образом получаем «литературный тип». Этим приемом созданы типы Фауста, Гамлета, Дон-Кихота, и так же Лев Толстой написал кроткого, «богом убитого» Платона Каратаева, Достоевский — различных Карамазовых и Свидригайловых, Гончаров — Обломова и так далее» [1].

ОБОБЩЕНИЕ ОБОБЩЕНИЮ РОЗНЬ

Художественное обобщение не является исключительной принадлежностью реалистического искусства. Романтизм, классицизм, сентиментализм, даже натурализм при

[1] «М. Горький о литературе», стр. 310.

всей его эмпиричности и другие направления пользуются обобщением как способом создания образов. Образ в искусстве всегда есть обобщение. Весь вопрос в том, как обобщают и что обобщают представители разных направлений.

Сторонники натурализма, которые нередко подделываются под реалистов, не только не отрицают объективной реальности, но даже декларируют свою преданность «натуре». Однако признавать объективную реальность и рассматривать ее как предмет изображения еще не означает создавать произведения подлинного искусства. Сторонники натурализма отвергают творческое обобщение, без которого немыслимо создание типических характеров. Выше мы уже говорили, что они довольствуются познанием внешнего, обобщением случайного, второстепенного, лежащего на поверхности жизненных явлений. Это приводит к одностороннему или искаженному изображению действительности.

Символисты, в отличие от натуралистов, не считают задачей искусства отражение реальной действительности. Единственной «реальностью», достойной художественного восприятия, они считают мир сверхчувственный, постигаемый таинственным прозрением, интуицией. Но что бы ни говорили теоретики и практики символизма о своем понимании творческого процесса, как бы ни открещивались от живого бытия, всякое искусство, создающее образы, так или иначе отражает действительность. Символисты в этом смысле исключения не составляют.

Поэзия, проза и драматургия символистов, вне всякого сомнения, содержат отражение реальной действительности. Весь вопрос в том, какова мера его объективности, а стало быть, и художественности.

Символисты приближались к правдивому воссозданию жизни лишь в той мере, в какой они отступали от своих исходных пунктов, т. е. от мистико-религиозной и эстетской программы.

Неправильно называть типизацией любое обобщение в искусстве. Типизация предполагает обобщение, но не всякое обобщение есть типизация. Последняя представляет собой специфику не всякого искусства, но только искусства реалистического — художественное обобщение свойственно, разумеется, и другим направлениям, но там оно не поднимается до степени типизации. По своей глубокой

сущности типизация есть такой способ художественного обобщения, который ставит своей целью создание типических характеров, выступающих в типических обстоятельствах.

Некоторые исследователи рассматривают романтизм как неполный реализм, другие — как утопический реализм. При таком взгляде игнорируется своеобразие романтизма как художественного направления и культивируемые этим направлением принципы обобщения.

Романтизм, в котором Горький видел две основные тенденции — «активную» и «пассивную», неправильно представлять как направление, изображающее только несуществующую жизнь и несуществующих героев. Романтизм романтизму рознь. «Чайльд Гарольд» Байрона, «Цыганы» Пушкина, «Демон» и «Мцыри» Лермонтова, «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике» Горького, лучшие произведения Александра Грина — великолепные образцы активного романтизма. В этих произведениях мы находим художественные обобщения в особой, только романтизму свойственной форме.

Верно, что в романтическом обобщении нередко вымысел преобладает над действительностью, но верно и то, что противоречие мечты и действительности, являющееся едва ли не основным эстетическим принципом многих и многих произведений романтического искусства, далеко не всегда лишено исторически прогрессивного смысла и значения. В одном случае такое противоречие обусловлено враждебным отношением к победившему или побеждающему новому, передовому и неизбежно ведет к идеализации отжившего. У Шатобриана, Тика и Новалиса подобная тенденция носит реакционный характер. В другом случае противоречие мечты и действительности обусловливается порывом к разрушению старого, отжившего и утверждению нового. Такая тенденция характеризует романтизм передовой, прогрессивный. Нельзя, однако, сказать, что весь прогрессивный романтизм носит именно такой характер. Байроновский романтизм обнаруживает наибольшую силу не столько в мечте о будущем, неясной и сбивчивой, сколько в критике современной ему действительности. В романтизме раннего Пушкина и Лермонтова наиболее сильная сторона проявляется в критике настоящего и поэтизации начал народной жизни.

В романтической поэме «Мцыри» жизненной правды больше, нежели в десятках повестей, пьес и романов, единственное достоинство которых состоит только в том, что они свободны от всякого романтизма.

Горьковский романтизм — романтизм особого рода. Его могучая революционная сила проявляется и в критике старого, отживающего, и в призывах к новому, революционному творчеству.

Правда жизни не перестает быть правдой только оттого, что она отражается в романтических, а не в реалистических обобщениях.

Образ смелого юноши Данко едва ли не самый романтический, и не случайно именно в нем нашла свое наиболее поэтическое выражение жажда подвига.

Образы романтических героев создавались на основе поэтики, которая существенно отличается от поэтики реалистической. В то время как реалистический метод предполагает наиболее последовательное отражение жизненной правды в ее существенных, типических проявлениях, романтический метод основывается на сочетании мечты и действительности, реальности и фантастики; ему присущ обостренный интерес к исключительному. Прогрессивный романтизм замечателен не только тем, что он устремлен в будущее, но и тем, что он отражает жизненную правду — в специфически романтической форме.

Игнорируя специфические особенности романтизма, нельзя объяснить непреходящее значение произведений, созданных в духе этого направления. То же следует сказать о классицизме, составляющем, подобно романтизму, целый этап в историческом развитии искусства.

Сводить романтизм и классицизм к неполноценному реализму — значит мерить одной мерой различные явления, значит закрывать глаза на своеобразие направлений, различные способы отбора и обобщения, которые отнюдь не бесплодно культивировали классицисты и романтики [1]. Такой подход неверен прежде всего потому, что он антиисторичен.

---

[1] Об этом хорошо говорил Герцен в статье (второй) «Дилетанты-романтики»: «А было время, когда классицизм и романтизм были живы, истинны и прекрасны, необходимы и глубоко человечественны» (*А. И. Герцен.* Собрание сочинений в 30 томах, т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 29).

Отбор и обобщение как средство создания образа, как способ художественного оформления жизненного материала различны в различных направлениях искусства, опирающихся на различные художественные методы.

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ

Мы уже говорили, что отбор и обобщение не исчерпывают всей работы художника. Ее существенным моментом является индивидуализация.

Следует заметить, что собирание, отбор, обобщение, индивидуализация не являются какими-то абсолютно обособленными этапами или частями творческой деятельности художника. «В момент творчества процессы обобщения и оживотворения,— пишет А. Н. Толстой,— происходят одновременно» [1].

В чем же смысл и значение индивидуализации? Как одна из сторон художественного оформления жизненного материала, индивидуализация означает выявление особенного, неповторимого, присущего только данному лицу. Индивидуализация — существенно важный момент «оживотворения». В некоторых случаях она выражается в заострении, подчеркивании, выделении каких-нибудь отдельных свойств характера, внешних признаков и т. д.

Например, в образе Собакевича подчеркнуты кулацкая прижимистость и особенная, только ему присущая грубость, проявляющаяся в его звероподобном облике (похож на средней величины медведя), в обжорстве, неповоротливости, в манере говорить, двигаться, в привычке отзываться о людях скверно, наконец, в окружающих его предметах, чем-то напоминающих Собакевича.

Отличительная черта Плюшкина — доведенное до бессмысленности скряжничество, которым он выделяется даже среди таких скупцов и скряг, как Шейлок, Гобсек, Гранде, Барон в «Скупом рыцаре».

С образом Скалозуба ассоциируется прежде всего солдафонская тупость и самодовольство; с образом Хлестакова — безудержное хвастовство, необычайная легкость мысли, свойственная только человеку «без царя в голове»;

[1] *А. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 13. М., 1949, стр. 292.

с образом крошки Доррит — самоотверженность, застенчивость и внешняя робость при необычайной внутренней стойкости характера.

Индивидуализация, играющая особенно важную роль в живописи и скульптуре, в жанрах повествовательных и драматических, придает характеру живость, законченность, неповторимость. Она проявляется во внешнем облике, в чертах характера и в языке персонажей. В процессе выработки художественного содержания индивидуализации принадлежит исключительная роль.

По мнению Л. Толстого, сила Эртеля (весьма интересный и еще недостаточно оцененный писатель) особенно полно раскрывается в умении находить для каждого героя особый, соответствующий его характеру, язык. В предисловии к роману «Гарденины» Толстой замечает: «Мало того, что народный язык его верен, силен, красив, он бесконечно разнообразен. Старик дворовый говорит одним языком, мастеровой другим, молодой парень третьим, бабы четвертым, девки опять иным» [1].

Индивидуализация требует от художника не только широких и смелых мазков, но и тончайшего умения найти то самое «чуть-чуть», те бесконечно «малые» моменты, которые окончательно дорисовывают образ, делают его живым, неповторимо оригинальным. Как писал Толстой, «чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее — в живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонация — в драматическом искусстве, или сделано чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено — в поэзии, и нет заражения» [2] (как мы помним, Толстой видел суть искусства в эмоциональном «заражении»). Например, в романе Вильяма Теккерея «История Генри Эсмонда» образ леди Каслвуд приобретает особенное очарование благодаря многочисленным, весьма тонким психологическим нюансам, в частности благодаря некоторым человеческим слабостям, которыми великий английский писатель наделил эту обаятельную, незаурядную женскую натуру. Вообще, Теккерей в совершенстве владел тем мастерством тонов и полутонов, о котором так своеобразно и метко говорит Толстой...

---

[1] «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 587.
[2] Там же, стр. 418.

Каждая из рассмотренных сторон творческого процесса (собирание, отбор, обобщение, индивидуализация) представляет деятельность, направленную на выработку художественной формы и на формирование содержания.

СООТВЕТСТВИЕ И НЕСООТВЕТСТВИЕ ФОРМЫ СОДЕРЖАНИЮ

Своеобразие искусства, как мы уже говорили, заключается не в том, что оно выражает чувства и мысли,— в разной степени это делают и общественные науки,— а в том, что оно выражает их в образах. Мы не можем говорить о содержании, не говоря о форме его выражения. Искусство не знает безо́бразного содержания, т. е. содержания, не воплощенного в образную форму. Решающая роль принадлежит художественному содержанию, от которого зависит и которым обусловливается художественная форма. Иначе говоря, специфику искусства следует объяснять не только спецификой формы, но в первую очередь спецификой содержания.

Существует немалая разница в том, как мы воспринимаем явления действительности и произведения искусства. В произведениях искусства сущность дается нам уже как бы познанной; содержание выступает не как объект нашего самостоятельного, сопряженного с большими трудностями познания, а как результат завершенного авторского познания, воплощенного в художественную форму. Именно в этом смысле Белинский называл искусство непосредственным созерцанием (восприятием) истины.

Художник открывает перед нами двери в мир познанной им истины, воплощенной в прекрасную форму, ревниво скрывающую от нашего взора все муки, все взлеты и падения, удачи и неудачи, восторги и разочарования, которые пришлось ему пережить в процессе творчества. Воспринимая художественно отображенную правду жизни, мы испытываем эстетическое наслаждение. Совершенно очевидно, что его источником является красота и совершенство выражения истины. Область искусства в высоком значении этого слова — область истинного и прекрасного.

Жизнь, по словам Чернышевского, не думает объяснять нам своих явлений, не заботится о выводе аксиом, а в произведениях науки и искусства это сделано, здесь все вы-

ставлено напоказ, все объяснено автором, между тем как природу и общественную жизнь надо разгадывать, изучать собственными силами. По меткому выражению Белинского, в искусстве что показано, то и доказано, а доказано то, что познано, разгадано пытливым умом художника. Сущность изображаемого проявляется в искусстве непосредственно, наглядно, тогда как в явлениях жизни сущность скрыта под формой явлений. Проникновение в сущность явления достигается в искусстве образной формой выражения.

Мы уже говорили: содержание не существует отдельно от формы, форма не существует независимо от содержания. Нельзя сказать: вот это — содержание, а вот это — форма. В художественном произведении содержание сливается с формой, неотделимо от формы. Художественное творчество следует рассматривать как процесс единовременного созидания художественной формы и содержания. Немыслимо, чтобы форма создавалась отдельно от содержания, а содержание отдельно от формы.

Предварительный сбор материала (записные книжки, заметки, эскизы и т. п.), практикуемый писателями и художниками, отнюдь не значит, что содержание «подготовляется» отдельно от формы, а после этого создается форма. В процессе собирания материала рождаются отдельные фрагменты, разъединенные части будущего произведения, они тоже не бесформенны; в каждом фрагменте имеется и кусочек будущего художественного содержания, и элементы формы. Только формалисты, лишенные чувства реальности, могли создать насквозь фальшивый, эстетически несостоятельный культ формы, «свободной» от всякого содержания.

ФОРМАЛИЗМ НАЧИНАЕТСЯ С НЕДООЦЕНКИ СОДЕРЖАНИЯ

Попытка отвернуться от жизненного содержания, создать «чистую» форму приводит лишь к искажению нормальных человеческих представлений, к уродливому и неестественному сочетанию предметов и предметных свойств.

Заумники, беспредметники, дадаисты, абстракционисты и прочие субъективисты, провозгласившие бессодержательность и безыдейность альфой и омегой эстетики, фактически отвергли и художественное содержание, и художественную форму.

Футуристы провозгласили победу слова над смыслом, «освобождение» слова от содержания. Слова должны выступать «вверх ногами». В результате подобных усилий вверх ногами пошли не только слова, но и составленные из них произведения. Слова, не управляемые грамматикой, так же как и мысли, не управляемые логикой, ничего не могли дать, кроме противоестественных сочетаний. Стремление ликвидировать художественное содержание неминуемо приводило и ныне приводит к ликвидации художественной формы.

На французской национальной выставке в Москве (1961) была показана скульптура Р. Кутюрье «Моющаяся женщина». Перед удивленным зрителем предстала «женщина», у которой руки и ноги заменены прямыми стержнями, вся фигура чудовищно изуродована. Здесь же «Заснувшая женщина» Г. Адама, созданная по принципу соединения опухолей и вздутий. Из произведений прославленного Пикассо была выбрана наиболее модернистская картина — «Женщина под сосной», написанная в нарочито грубой, примитивизированной манере. Если названные авторы стремились произвести подобными «шедеврами» антиэстетическое впечатление, они, бесспорно, достигли цели.

Художественное содержание включает в себя тему, замысел, конфликт или столкновение противоборствующих сил. Художественную форму образуют сюжет, композиция, формальные особенности образа и жанра. Та и другая структура подвергается разрушительному действию формализма.

В борьбе с формализмом вульгарные социологи пытались свести художественную форму к двум формам — внутренней и внешней. Эта попытка по самой своей сущности механистична. Образ трактуется здесь как внутренняя форма; речь, краски, линии, пластические и другие материальные средства искусства — как внешняя форма.

Отождествление языка и других материальных средств искусства с художественной формой неправомерно. Образы Онегина, Базарова, Самгина, Мелехова, Теркина живут в нашем представлении, как бы отделившись от языка, посредством которого они были нарисованы.

По Марксу, язык не единственная форма мысли. И мышление образами отнюдь не сводится только к языку. Это — во-первых. Во-вторых, неверно трактовать образ

только как внутреннюю форму. Художественная форма едина, ее нельзя механически делить на внутреннюю и внешнюю.

Единство содержания и формы не есть выдумка теоретиков и критиков. Это исторически сложившееся единство представляет собою важнейший теоретический вывод из всей художественной практики.

Формализм тоже явился на свет не в качестве выдумки своенравных теоретиков и практиков. Он представляет собою закономерный продукт эпохи буржуазного распада, орудие борьбы с демократическими направлениями в искусстве. Отрицая сложившиеся в прогрессивном искусстве законы и нормы, формализм толкает писателей и художников на путь эстетической анархии. Естественно, что деятели советского искусства, борющиеся за высокую идейность, жизненную правдивость и совершенство художественной формы, резко отрицательно и бескомпромиссно относятся к проявлениям формализма.

БОРЬБА ЗА СОВЕРШЕНСТВО ФОРМЫ — НЕ ФОРМАЛИЗМ

Произведения не художественны и в том случае, когда форма преобладает над содержанием, и в том случае, когда содержание преобладает над формой. «...Как бы ни была содержательна вещь по своей задаче, если она будет слаба по исполнению, она будет возбуждать даже отвращение к той прекрасной идее, за которую автор взялся... глубокая идея становится внушительной только в совершенной форме. Только благодаря форме она возвышается до великого значения» [1].

В речи на Втором Всесоюзном съезде советских писателей, говоря о значении формы художественного произведения, К. Федин заметил, что разработка этой проблемы ничего общего не имеет с формализмом. Формализм есть отрицание идеологической природы искусства, отказ от принципа единства содержания и формы. И если критика отказывается от анализа формы, она допускает формализм навыворот, т. е. урон идейности советской литературы. Задача состоит в том, чтобы добиться серьезного перелома

[1] См. статью И. Е. Репина в сб. «Мастера искусства об искусстве». т. 4. М., Изогиз, 1937, стр. 358, 396—397.

в отношении к проблемам формы произведений и тем самым несравненно повысить идейно-художественный уровень нашего искусства.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КРИТЕРИЙ

Задача искусства, решению которой подчинены все образующие его элементы: создание художественной формы для выражения достойного идейного содержания. В искусстве необходимо только то, что способствует красоте, цельности образного отражения действительности. Писатель должен отбрасывать все, что не согласуется с художественной логикой, противоречит законам красоты.

По Плеханову, чем более соответствует исполнение замыслу, или, чтобы употребить более общее выражение,— чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило художественности [1].

Достоинства и недостатки содержания непременно скажутся на достоинствах и недостатках формы. Истинно художественную форму может создать только истинный художник, воодушевленный прекрасной идеей.

Однако некоторые исследователи думают, будто единство содержания и формы — чисто формальный критерий, который практически не нужен и даже вреден. «Оценивать художественное совершенство по признаку соответствия формы содержанию,— пишет Б. Реизов,— значит подменять принцип правдивости чисто формальным критерием внутреннего соответствия... критерий внутреннего соответствия ничего об этом не говорит и сказать не может. Единственно возможный и правильный критерий — это признак соответствия художественного произведения действительности» [2].

Истины ради следует заметить, что «непригодным» и «практически вредным» является не критерий соответствия формы содержанию, а стремление с ним покончить. В самом деле, разве художественное совершенство не доказывает гармонии формы и содержания и одновременно соот-

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Соч., т. XIV, стр. 180.

[2] *Б. Реизов.* О понятии формы художественного произведения. «Звезда», 1953, № 7, стр. 133.

ветствия произведения действительности? Разве это не метафизика — отрывать критерий соответствия действительности от критерия соответствия формы содержанию? Когда мы говорим, что произведение прекрасно по форме, разве это не значит, что форма в нем образует гармоническое единство с содержанием и что произведение соответствует правде жизни?

ТЕМА И СЮЖЕТ

Противники критерия художественности упускают из виду, что каждый компонент произведения — тема, сюжет, композиция — представляет ту или иную сторону и формы и содержания.

По Горькому, «тема — это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформления» [1].

Горьковское определение удачно в том отношении, что в нем схвачена внутренняя связь формы и содержания. А с точки зрения субъективистов, единственная цель и назначение сюжета, композиции языка сводится к техническим ухищрениям, способствующим усилению занимательности и «оригинальности».

На самом деле, форма, и в частности сюжет, в подлинном искусстве слова не имеет ничего общего с ухищрениями, фокусами и трюками. По справедливому утверждению Н. Погодина, сюжет есть простое, естественное, жизненное сплетение событий, столкновений, вытекающее из главного конфликта. «Сюжет рождается из мысли (идеи), из конкретной темы произведения и осуществляется не по произволу автора, который волен выдумать все, что ему захочется. Сюжет неотделим от действующих лиц с их образным строем» [2]. Хотя сюжет и является компонентом художественной формы, но его назначение — внутренняя связь, организация художественного содержания.

---

[1] «М. Горький о литературе», стр. 667.

[2] *Н. Погодин.* Драматург и жизнь. «Литературная газета», 1950, 5 сентября.

Душа драматургии — конфликт, основное столкновение, которое сообщает жизнь драматическому произведению. И так как сюжет из ничего выдумать нельзя, некоторым драматургам приходится пускать в оборот старые сюжетные шаблоны, в которые легко и просто «вставляются» условные; безжизненные фигуры якобы ударников, летчиков, ученых, разведчиков, партработников, комсомольцев и профуполномоченных. Пользование шаблонами неминуемо ведет к созданию неживых пьес и сценариев. Так же губителен сюжетный стандарт и в области романов, повестей и поэм. Вместо волнующих коллизий и живых образов возникают — порой весьма «гладенькие», профессионально сработанные — конструкции, составленные из бойкого сюжета, надуманной «современной» темы и поверхностно воспроизведенной современной лексики. К сожалению, и литературная критика нередко подменяет понятие современной темы, современного героя — современным материалом, лишенным современного идейного осмысления. Больше того, некоторые критики даже проблему мастерства сводят к современному предмету изображения. По существу, возрождается обветшалая теория «литературного факта», в которой Горький не без основания видел призыв к натурализму, фотографии.

В действительности, искусству социалистического реализма «подвластен» материал всех исторических эпох. И в этом одно из проявлений творческой силы и исследующего, пытливого духа нашего искусства. Вспомним исторические романы А. Н. Толстого или С. Злобина. Они созданы в духе современного, т. е. научного, понимания исторического процесса — и это главное.

Тема не сводится только к идее или только к материалу. Она слагается из совокупности того и другого. В этом суть, из этого следует исходить, не отрывая одно от другого.

ВЫВОДЫ

Итак, содержание не существует без формы, форма не существует без содержания. Они образуют диалектическое единство, ведущая, определяющая роль в котором принадлежит содержанию. Содержание обусловливает форму, форма зависит от содержания. И самая природа художественного образа, составляющего специфику искус-

ства, не может быть понята в отрыве от содержания. Именно глубокая содержательность и позволяет образам, созданным великими художниками, обретать не зависимую от власти времени силу, жить века, оказывая мощное влияние на людей, пробуждая в их душах любовь и ненависть, горе и радость. Эстетическое значение образов тем выше, чем совершеннее воплощена в них истина действительности, чем богаче и многогранней их историческое, психологическое и эмоциональное содержание.

Передовая эстетическая мысль — назовем в первую очередь Белинского и Горького — всегда рассматривала образ как форму движения мысли, как живое единство поэтического содержания и поэтической формы.

Что представляет собою объективное мерило художественности? Богатство содержания и формы и их гармония. Если идея, положенная в основу произведения, ложна, то и при таланте автора произведение не может быть удачным. Достоинства и недостатки содержания непременно скажутся на достоинствах и недостатках формы. Бесчисленное множество произведений современных зарубежных формалистов характеризуется отсутствием художественной формы и содержания вообще. «Произведения» абстракционистов и ташистов свидетельствуют о полном распаде формы, порожденном отсутствием содержания.

Правильное понимание таких компонентов художественного произведения, как тема, идея, сюжет, композиция, возможно только на основе истинного критерия художественности, требующего рассмотрения формы и содержания в их гармоническом единстве. Подлинное новаторство связано прежде всего с новаторством в области идейного содержания. Новаторство в области содержания закономерно влечет за собой новаторские поиски в области формы. Мастерство — это способность находить совершенное образное воплощение мысли, идеи. Коммунистическое искусство призвано воплотить высокое, общечеловеческое содержание в прекрасную, совершенную форму, в которой смелое новаторство гармонически соединяется с лучшими, общечеловеческими традициями мирового искусства.

Г Л А В А 6

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И МИРОВОЗЗРЕНИЕ

*

ВОЗНИКНОВЕНИЕ КАТЕГОРИИ МЕТОДА

Можно сказать без преувеличения, что творческий метод — основа искусства. От характера творческого метода зависит своеобразие не только отдельных произведений, но и того направления, к которому эти произведения относятся. А направление, если оно приобретает влияние на духовную жизнь общества, накладывает печать на формирование художественных вкусов и в конечном счете на всю систему художественного воспитания.

Реализм эпохи Возрождения, классицизм, романтизм, критический реализм — с каждым из этих методов связана незабываемая страница в истории искусства. Новым этапом в художественном развитии человечества стал социалистический реализм.

Проблема творческого метода рассматривается как одна из фундаментальных проблем эстетики и нередко возбуждает споры.

В нашей эстетической литературе некоторыми исследователями распространяется мнение, что проблема эта не имеет солидной истории, так как понятие «метод» будто бы впервые возникло только во времена рапповских дискуссий [1].

---

[1] «Понятие художественного метода появилось только на рубеже 20—30-х годов в спорах с рапповцами. До этого же вся эстети-

Однако история мирового искусства свидетельствует, что творческий метод — категория, возникшая на ранних этапах развития эстетической мысли.

Вполне естественно, что категория метода, как и другие категории эстетики, сложилась не сразу. Античные мыслители, не пользовавшиеся понятием «метод», как бы нащупывали решение методологической проблемы. Рассматривая творчество как подражание (воспроизведение) природе (действительности), Аристотель выдвинул идею различных способов подражания, зависящих от различия объектов, из которых одни бывают хорошими, другие дурными, одни отличаются пороками, другие добродетелью. Каждое из подражаний лучшим, чем мы, худшим или даже таким, как мы,— будет иметь различия, смотря по предмету подражания. В танце, в игре на флейте, на кифаре также могут возникнуть подобные различия; то же касается живописи, прозы и поэзии. Так, Гомер изображает лучших, Клеофонт — обыкновенных, а Гегемон Фасосец, первый творец пародий, и Никохар, творец «Делиады»,— худших [1].

Разумеется, эти рассуждения не следует рассматривать как готовое учение о методе, однако в них нельзя не видеть рациональных элементов, необходимых для дальнейшей разработки интересующей нас проблемы. От размышлений Аристотеля линия творческой преемственности — разумеется, весьма сложная — приведет нас к эстетике Гегеля.

Гегелевское понятие о художественном методе требует от нас особого внимания. Но предварительно мы должны бросить беглый взгляд на своеобразную позицию Канта. Кенигсбергский мыслитель не признавал художественного метода вообще, он метафизически противопоставлял искусство науке, отрицал в эстетическом познавательное начало. Эстетическое суждение или суждение вкуса он оценивал как явление чисто субъективное, не видел в нем объектив-

ческая мысль обходилась без понятия «художественный метод», его не было ни у Платона, ни у Аристотеля, ни у Гегеля, ни у Белинского, ни у Чернышевского» (*Ю. Борев.* О природе художественного метода. «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 53. То же самое повторяется в его книге «Введение в эстетику». М., 1965, стр. 190). Примерно то же говорится в т. 4 «Краткой литературной энциклопедии» (см. статью «Метод»).

[1] См. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 43, 44.

ного содержания и, исходя из этого, отрицал возможность эстетики как науки.

Некоторые современные теоретики, охотно признающие направления в искусстве — реализм, классицизм, романтизм и т. п., но в то же время отрицающие соответствующие этим направлениям творческие методы, по существу, повторяют ошибочные суждения Канта почти двухсотлетней давности.

В отличие от Канта и в противоположность ему, Гегель говорит о двух способах художественного изображения — субъективном и объективном. Субъективный способ, по мнению Гегеля, превращает события прошлых лет в нечто современное, модернизирует, искажает события. В своей крайней односторонности этот способ доходит до того, что уничтожает объективный образ прошлого, заменяя его особенностями своей эпохи. Такого рода субъективность Гегель видит в классицизме французов [1]. Объективный способ — это воссоздание лиц и событий в их исторической реальности. Здесь, как и во многих других случаях, Гегель намечает такие ориентиры для оценки искусства, которые творчески усваивает наша эстетика.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ МЕТОДА

Что же представляет собой творческий метод? Его наиболее общее определение: творческий метод — эстетическая категория, обозначающая способ художественного познания и отображения действительности [2]. Конкретные методы — реализм, классицизм, романтизм и т. д.— отличаются друг от друга своеобразием художественных принципов, в частности отбором, обобщением, индивидуализацией и т. п. Однако каждый из них выступает как художественное познание и отражение мира. Истинное искусство не знает такого метода, который игнорировал бы познание и отражение. Порывая связь с реальной жизнью и отказываясь от ее правдивого воссоздания, искусство

[1] См. *Гегель*. Соч., т. XII. М., 1938, стр. 273, 274.

[2] Б. Сучков дает следующее определение: «Метод — это совокупность основных исторически сложившихся и в творческой практике обогащающихся принципов идейно-художественного познания и образного воплощения жизни» («Исторические судьбы реализма». М., «Советский писатель», 1967, стр. 311).

неизбежно вступает на путь саморазрушения. Опыт развития направлений, возникших под знаком декаданса, дает тому достаточные доказательства.

Существует точка зрения, согласно которой «предмет искусства обусловливает художественный метод». Что же в этом случае означает предмет искусства? Оказывается, «предмет искусства есть эстетические качества действительности». Заметим: не действительность, а ее эстетические качества. Духовное содержание этих качеств художник улавливает «в процессе эстетического восприятия»[1]. Иначе говоря, художественный метод рассматривается не как способ эстетического отношения искусства к действительности (познание и отражение), а как нечто обусловленное самим предметом. В данном случае не приходится говорить о методе, о роли мировоззрения, о творческой субъективности. Все сведено к предмету, которым оказываются эстетические качества, улавливаемые в процессе эстетического восприятия. Итак, эстетическое восприятие улавливает эстетические качества. Это чистейшая тавтология.

Поэзия, как утверждал Белинский, есть выражение жизни, точнее сказать, сама жизнь, воплощенная в художественных образах. Метод — способ воплощения предметов и явлений действительности в художественных образах.

Явления действительности, проходя через сознание художника, подвергаются анализу, отбору, синтезу — одним словом, художественной обработке. В связи с этим они, естественно, претерпевают изменения, не только не теряя сходства с действительными явлениями, а, напротив, выступая в новом, ярком свете и раскрывая перед нами свои характерные черты (мы говорим, конечно, о деятельности истинного художника).

В статье «Разрушение эстетики» Писарев заметил, что искусство не может создавать свой собственный мир, оно всегда по необходимости воспроизводит тот мир, который существует в действительности. Это обязывает рассматривать художественное произведение непременно в связи с той жизнью, среди которой и для которой оно возникло.

Во взгляде на творческий метод как категорию гносео-

---

[1] *Ю. Борев.* О природе художественного метода. «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 58, 60.

логическую (познавательную) проявляются две крайности: одна состоит в отождествлении научного познания с художественным, в забвении качественного различия между тем и другим; другая состоит в отрицании познавательной роли искусства. Первую утверждали вульгарные социологи, вторую — представители кантианской эстетики. Обе крайности ошибочны. Изображая действительность, искусство всегда открывает те или иные ее стороны и нюансы. Без художественных открытий искусство развиваться не может.

КОГДА ВОЗНИК РЕАЛИЗМ?

Исследователи, которые рассуждают о первобытном, древнеегипетском, древнегреческом, средневековом и вообще извечном реализме[1], упускают из виду, что действительный реализм — это правдивое отражение типических характеров и формирующих эти характеры типических обстоятельств. Между тем античное искусство, не говоря уже о более древних этапах художественного развития человечества, имеет совсем другую основу.

В переписке с Лассалем Энгельс обратил внимание на то, что характеристика персонажей, как она давалась у древних авторов, в наше время уже недостаточна. И если мы обратимся к античному искусству, мы убедимся в глубокой правоте Энгельса. Гомер и Эсхил, Софокл и Эврипид изображали своих героев в соответствии с мифологическими, т. е. фантастическими, представлениями, согласно которым судьбы людей обусловливаются не реальными причинами и обстоятельствами, коренящимися в жизни общества, а сверхъестественными силами, получившими название «рок». Нравственный облик героев и вся их практика, согласно античным представлениям, определялись не столько реальными процессами жизни, сколько всесильными богами, от которых простые смертные получали импульс к тем или иным деяниям. Правда, корни античных мифов глубоко уходят в почву действительности, но нам сейчас важно отметить фантастическую, религиоз-

[1] Теория «античного реализма» излагается в работах: *Ю. Борев.* Введение в эстетику. М., 1965, стр. 198; *Г. Кучеренко.* Эстетическое многообразие искусства. М., 1966, стр. 170. О первобытном и античном реализме пространно пишет Г. Недошивин в «Очерках теории искусства». М., 1953, стр. 166, 169, 178.

ную трансформацию, которой подвергались в восприятии античного человека явления реального, «земного» бытия.

Героем греческой трагедии, как указывал еще Белинский (в «Разделении поэзии на роды и виды»), является не человек, а событие. Поэтому главный интерес сосредоточен не на участи отдельной личности, а на судьбах народов. В героях трагедии олицетворяются общие силы народной и общественной жизни. В «Антигоне» Софокла героиня воплощает идею естественного права семьи, тогда как Креон выражает пафос государственного права. Действие каждой трагедии совершается как бы на форуме, а душевный, внутренний мир героев если и не скрыт полностью от взоров зрителей, то предстает в весьма обобщенной, слабо индивидуализированной форме.

МИФОЛОГИЯ И РЕАЛИЗМ

Теоретики, называющие античное искусство реалистическим, не хотят считаться с тем общеизвестным фактом, что именно мифологическая фантазия является предпосылкой, арсеналом и почвой греческого искусства. Всякая мифология исчезает вместе с действительным господством человека над силами природы. Однако эпоха, с которой связано развитие реализма, исключает мифологическое отношение к природе, мифологизирование бытия и требует от художника независимой от «Олимпа» фантазии. Мифология — это фантазия, но не всякая фантазия есть мифология. Древний грек верил, что боги живут на Олимпе и ведут себя так, как описано в произведениях Гомера, Эсхила, Софокла и Эврипида. Гомер от всей души верит, что описываемое им было именно так, как представлялось ему, ибо представления, воплощенные им в «Илиаде» и «Одиссее», навеяны богами. Ничего подобного в реалистической фантазии нет и не может быть.

В чем основная ошибка исследователей, отождествляющих реализм и мифологизм? В том, что за внешним сходством образов реалистических и мифологических героев они не замечают их внутреннего различия. Они упускают из виду, что искусство на всех этапах своего развития не могло обойтись без тех или иных форм реальной действительности. Античное искусство не является исключением. Мифологические боги и герои Гомера, Эсхила,

Софокла и Эврипида по своему внешнему облику не особенно отличаются от реальных людей. И те ученые, которые отождествляют мифологическое с реалистическим, оказываются на точке зрения наивного, а не современного реализма.

Мифология и реализм — явления глубоко различные и во многом противоположные. Реализм, не отделяющий творческую фантазию от религии, верящий, что судьбами людей управляют боги и богини,— такого реализма представить себе невозможно!

Если древние авторы давали недостаточную характеристику своим героям, то это объясняется условиями эпохи, всей ее духовной атмосферой. Что касается художников-реалистов, какой бы смелой ни была их фантазия, они правдиво воспроизводят то, что есть в самой жизни, формирующей характеры по образу и подобию своему. Именно жизнь, обстоятельства формируют склонности, вкусы и понятия людей — представителей своего времени, своего класса, своей нации.

Художник изображает персонажей не для того только, чтобы сказать: смотрите, какие бывают люди, но прежде всего для того, чтобы показать, как действуют на людей условия социальной жизни. Художник показывает, какие типы формируются под влиянием разнообразных обстоятельств. Выражая эту мысль в своей статье «Писемский, Тургенев, Гончаров», Писарев, на наш взгляд, был близок к истине.

Теперь об искусстве Возрождения. То, что называется историзмом мышления, в творчестве художников этой эпохи проявлялось прежде всего во взгляде на жизнь, в понимании тесной связи человека с конкретными обстоятельствами. В сравнении с античной мифологией, сводившей объяснение поступков героя к действию высших сил, реализм эпохи Возрождения, опиравшийся на стихийно-материалистическое мировоззрение, явился открытием всемирно-исторического значения. Реализм — это не простое изображение жизни, а художественное ее исследование, открытие существенно важных в ней сторон.

Комическое в поведении идальго Ламанчского состоит не в прирожденных его качествах и не в склонности философствовать по любому поводу, а в том, что идеалы, вкусы и понятия, внушенные ему рыцарскими романами, обнаруживают вопиющее несоответствие с теми обстоятель-

ствами, с которыми он сталкивается в реальной жизни. Словом, не герой смеется над жизнью, а жизнь обнаруживает в нем смешные и нелепые стороны. Такова здесь суть реалистического анализа. Возвышенные мысли и благородные намерения запоздавшего родиться рыцаря лишь подчеркивают смешной и нелепый характер совершаемых им поступков.

Реалисты эпохи Возрождения раскрыли глубокий и вполне земной смысл не только интересов, мыслей и стремлений людей, но и реальной обстановки, под влиянием которой они совершают те или иные поступки. Интересы и страсти героев Шекспира, Сервантеса, Лопе де Вега были бы непонятны, если бы мы не ощущали закономерностей той действительности, которая породила этих героев. Микеланджело, Ван-Дейк, Рембрандт, Марло, Шекспир, Бен-Джонсон, Сервантес заложили незыблемые основы нового метода, подвергающего исследованию все, на чем еще недавно лежала печать неприкосновенности или неразгаданности. Порожденный эпохой величайших исторических и научно-философских сдвигов, реализм не пощадил догм Старого и Нового завета, подверг критике то, что еще недавно критике не подлежало. Исследовать, познать глубинное, сокровенное во внутреннем мире человека, в материальной и духовной жизни общества — в этом состоял пафос нового метода.

В любом герое Шекспира, будь то влюбленные Ромео и Джульетта, или оклеветанная низким и подлым Яго Дездемона, или рефлектирующий, но бесстрашный в своих размышлениях и действиях Гамлет, или совершающий злодеяния Макбет, или безумный король Лир — в каждом из них видны характеры — не только живые, натуральные, но и типические. Здесь все возникает и развивается на реальной почве, все дышит земной атмосферой. Реализм получил свое название от реальной действительности, и именно художественная верность ей составляет суть этого метода.

КЛАССОВОЕ, НАЦИОНАЛЬНОЕ, ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ В ТИПИЧЕСКОМ

В каждом направлении искусства существенное значение имеет принцип отбора, обобщения, придающий образу значимость и глубину. Но в реалистическом искусстве от-

бор и обобщение приобретают значение типизации, благодаря которой персонаж становится характером, характер — типом, тип — носителем только ему присущей индивидуальности.

Что значит тип? По мысли Бальзака, задача художника состоит в том, чтобы сливать воедино аналогичные факты, создавать общее изображение. Художник, соединяющий в своем произведении начало одного события и конец другого, должен стремиться передавать дух, а не букву событий. Поэтому он и синтезирует их. Нередко приходится брать несколько схожих характеров, чтобы создать из них один [1].

Писарев в статье «Пушкин и Белинский» заметил, что художнику приходится из окружающей пестроты лиц, характеров, мыслей, слов, радостей и огорчений, глупостей и подлостей выбирать именно то, что сосредоточивает в себе смысл данной эпохи, что накладывает свою печать на всю массу второстепенных явлений.

Шекспир, которого Белинский назвал царем царей среди поэтов мира, искусство типизации и индивидуализации довел до совершенства. Традиция великого англичанина приобрела огромный смысл и значение для последующего развития реалистического искусства.

В эстетике Дидро, Лессинга, Гегеля, Гете, Белинского типизация и индивидуализация оцениваются как важнейший принцип объективного (реалистического) искусства. Гете считает индивидуализацию наиболее трудной задачей из тех, какие приходится решать художнику. Пока художник держится общего, всякий может повторить его стиль и образцы, но воссоздание частного — это область неповторимого. Уловить и изобразить индивидуальное, неповторимое — в этом истинная жизнь искусства [2].

Реализм, сыгравший исключительную роль в разработке как индивидуального, так и типического, появился в России под именем «натуральная школа». Эта школа подняла все виды русского искусства на небывалую высоту.

Без правдивого воспроизведения типического, без проникновения в естественную красоту предметов реалистическое искусство развиваться не может. Типическое в

---

[1] См. *Оноре Бальзак*. Собрание сочинений в 15 томах, т. 15, стр. 494.

[2] См. «Разговоры Гете с П. Эккерманом». СПб., 1905, стр. 42, 43.

искусстве неотделимо от национального, классового и общечеловеческого. Чем глубже художник исследует «тайное тайных» в жизни общества, в судьбах отдельных личностей, тем полнее раскрывается общечеловеческая сущность типического. Кто противопоставляет классовое национальному и общечеловеческому, тот допускает серьезный просчет. Классовое может быть и формой выражения национального, а также общечеловеческого. Весь вопрос в том, какой перед нами класс и на каком этапе своего исторического развития он находится. На заре формирования наций и национальных государств буржуазия европейских стран, игравшая исторически прогрессивную роль, отстаивала реализм в искусстве, материализм в философии, гуманизм в отношениях между людьми. Современная империалистическая буржуазия цинично поносит и реализм, и материализм, и гуманизм. Предавая национальные интересы, буржуазия приемлет понятие «общечеловеческое» только в смысле своего неограниченного господства над подавляющим большинством человечества.

Не удивительно, что лучшие, прогрессивно мыслящие художники, которым близки и дороги демократические и гуманистические традиции, порывают с буржуазным мировоззрением, с философскими и социологическими догмами старого общества. Достаточно назвать имена таких мастеров, как Александр Блок, Валерий Брюсов, Анатоль Франс, Ромен Роллан, Теодор Драйзер, Александр Грин, Томас и Генрих Манны и другие. В противоположность узкоклассовому искусству реакционной буржуазии, социалистическое искусство общечеловечно не только потому, что создается строителями бесклассового общества, но и потому, что выражает коренные интересы, надежды и идеалы подавляющего большинства человечества. Наше пролетарское, социалистическое искусство, развивающее лучшие традиции классического реализма, гармонически соединяет национальное с интернациональным, с общечеловеческим.

РЕАЛИЗМ И НАРОДНОСТЬ

Одной из крупнейших заслуг реализма, одним из его несомненных преимуществ перед другими творческими методами следует признать достигнутую на его основе ликвидацию векового разрыва между художником и наро-

дом,— разрыва, возникшего под влиянием придворной аристократии с характерными для нее сословными предрассудками, высокомерным, презрительным отношением к простому человеку.

Утверждение принципов народности явилось поворотным пунктом в художественном развитии Европы. По словам Белинского, народность стала альфой и омегой эстетики нового времени, как украшенное подражание природе было основным и главным положением эстетического кодекса XVIII века. Народность сделалась высшим критерием искусства.

В лексиконе реалистической эстетики слово «народность» не было чем-то абсолютно новым. Консервативно настроенные немецкие (Тик и Новалис), английские (поэты «озерной школы») и французские (Шатобриан) романтики понимали народность в духе воспевания старины, идеализации средневековья и даже первобытности.

Русские крепостники, не желая отстать от века, подымали на щит небезызвестную формулу «православие, самодержавие и народность», на основе которой пытались сплотить антидемократические силы. Консервативно настроенные литераторы под народностью понимали всеобщее духовное примирение на основе христианской любви, восхваление смирения, покорности, незлобивости, богобоязненности. Это было охранительное понятие о народности, враждебное народу.

Борясь за сближение искусства с народной жизнью, сторонники реализма неизмеримо расширили круг героев, включив в него представителей низших классов общества. На вопрос, кто является хранителем духа народности, Белинский в статье «Сельское чтение» (1848) отвечал: многочисленнейший и низший класс в государстве, обыкновенно называемый народом, в противоположность обществу, под которым разумеется среднее и высшее сословие, есть хранитель сущности, духа народной жизни. Народность есть своего рода талант, который, как всякий талант, дается природой. И потому способность творчества есть талант, а способность быть народным в творчестве — другой талант, не всегда, а, напротив, очень редко, являющийся вместе с первым. Под народностью великий критик понимал верность изображения нравов, обычаев и характера того или иного народа. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных формах, следова-

тельно, если изображение жизни верно, то и народно. Народность русской литературы, как полагал Белинский, состоит в верности изображения картин русской жизни. Каждый народ, сообразно со своим характером и историческими обстоятельствами, играет в великом семействе человеческого рода свою особенную роль и вносит в сокровищницу его успехов свой вклад.

Разрабатывая проблему народности, русские революционные демократы способствовали историческому повороту русского искусства к жизни народа.

В статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) Добролюбов заметил, что народность состоит не только в умении изобразить красоты местной природы, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и т. п. Чтобы быть поэтом истинно народным, надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить сословные предрассудки, прочувствовать все тем простым чувством, которым обладает народ.

Подвергая уничтожающей критике формулу официальной народности, выражающую интересы крепостников, монархистов и клерикалов, русские революционные демократы возглавляли борьбу за прогрессивное понимание народности. В письме к Зигфриду Мейеру (1871) Маркс, внимательно следивший за ходом событий в России, писал: «Идейное движение, происходящее сейчас в России, свидетельствует о том, что глубоко в низах происходит брожение. Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа» [1].

Невидимыми нитями с народом в России XIX века были связаны крупнейшие писатели, художники и критики. Народность в понимании Белинского, Некрасова, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина означала полное слияние целей борющегося искусства с целями народа. Народность искусства, понятая таким образом, не знала расхождения между словом и делом. Это обеспечило ему безграничное доверие и уважение передовых слоев русского общества.

Не следует забывать: народность, классовость, национальность, общечеловечность искусства — категории исторические. Каждая эпоха накладывает на них свою неиз-

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Избранные письма, стр. 256

гладимую печать. Народность как эстетическую категорию не следует смешивать с народностью в этнографическом (общность, созданная слиянием племен) и лингвистическом (народный язык) смысле.

НАРОДНОСТЬ И ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА

Идея народности предполагает, что искусство должно быть понятно народу как по форме, так и по содержанию. Принцип народности, являющийся традиционным в теории и практике реалистического искусства, получил дальнейшее развитие в марксистско-ленинской эстетике.

В беседе с Кларой Цеткин Ленин заметил: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их» [1].

В период подъема революционной борьбы пролетариата прежняя постановка вопроса, согласно которой истинным хранителем духа народности являются «низшие слои» общества, т. е. крепостные крестьяне, оказалась уже исторически ограниченной. Роль действительного выразителя духа народности взял на себя революционный пролетариат, руководимый марксистской партией. В исторически новых условиях народность сливалась с пролетарской социалистической партийностью.

В статье «Партийная организация и партийная литература», явившейся первой декларацией коммунистического искусства (1905), Ленин писал, что действительно свободной литература станет только тогда, когда «сумеет и в рамках буржуазного общества вырваться из рабства у буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса» [2].

На новом историческом этапе, в новых условиях Ленин поставил задачу: лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе противопоставить действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом

---

[1] «В. И. Ленин о культуре и искусстве», стр. 520.
[2] Там же, стр. 45.

литературу. Необходимо было усилить дифференциацию между литературой буржуазной и литературой народной, тесно связанной с пролетариатом. Только рабочий класс и его партия могли вооружить передовую литературу ясным пониманием новых задач и своего места в исторических битвах. Разоблачая фальшивые лозунги абсолютной независимости писателя, художника, абсолютной свободы творчества, Ленин разъяснил, что абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза,— жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. У литературы, стремящейся стать действительно свободной, есть один путь: открыто связать себя с пролетариатом, борющимся за освобождение всех угнетенных и эксплуатируемых.

Еще в статье «От какого наследства мы отказываемся» (1897) Ленин писал: «...ни один живой человек *не может не становиться на сторону* того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчиться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу, на тех, кто мешает его развитию распространением отсталых воззрений и т. д. и т. д.» [1].

Какой бы стороны вопроса ни касался Ленин при рассмотрении роли и места литературы в исторически новых условиях, вывод, к которому он приходит, один: литература должна стать партийной. Последовательным выразителем духа народности является социалистический пролетариат и его партия. Искусство и литература, вдохновляемые идеей социализма и сочувствием трудящихся, не могут не быть партийными. Такое искусство должно служить не привилегированным классам, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, составляющих цвет страны, ее силу, ее будущность. Это и есть свободное искусство, в котором народность и партийность сливаются в единое неразделимое целое.

В чем же состоит принцип партийной литературы? В том, что литературное дело не может быть орудием наживы, оно должно стать частью общепролетарского дела. Ленин тут же подчеркивает, что литературная часть партийного дела не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата. В этой области, безусловно, необходимо обеспечение большого

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 2, стр. 547—548.

простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, мысли и фантазии, форме и содержанию.

Социалистический пролетариат, подчеркивает Ленин, должен выдвинуть принцип партийности литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме.

Борьба за народность на новом этапе стала одним из основных проявлений принципа партийности. Задача состояла в том, чтобы осуществить подъем народных масс, направить все творческие усилия страны в русло нового возрождения, вовлечь творческую интеллигенцию в общее дело построения нового общества, новой культуры и искусства.

Горький, которого Ленин оценивал как крупнейшего пролетарского художника, видел в народных массах главную движущую силу художественного развития человечества. «История Возрождения,— писал он,— переполнена фактами, которые утверждают, что в эту эпоху искусство было делом народа и существовало для народа, он воспитал его, насытил соком своих нервов и вложил в него свою бессмертную, великую, детски наивную душу. Это неоспоримо вытекает из показаний всех историков эпохи...» [1]

В докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей Горький подробно остановился на старой, но вечно новой проблеме народности и убедительно показал, как писатели и художники, выражая интересы и чаяния своего народа, находят плодотворный путь к решениям проблем общечеловеческих.

Победу нового общечеловеческого Горький связывал с переходом подавляющего большинства писателей на позиции ленинской партийности.

«В чем вижу я победу большевизма на съезде писателей? — спрашивал Горький в заключительной речи на этом съезде и отвечал: — В том, что те из них, которые считались беспартийными, «колеблющимися», признали,— с искренностью, в полноте которой я не смею сомневаться,— признали большевизм единственной боевой руководящей идеей в творчестве, в живописи словом. Я высоко ценю эту победу, ибо я, литератор, по себе знаю, как своеволь-

---

[1] *М. Горький.* Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, стр. 35.

ны мысль и чувство литератора, который пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне ее основной, организующей идеи» [1].

ВОЗНИКНОВЕНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Когда и на какой основе возник новый творческий метод? Каковы его идейно-эстетические предпосылки? Почему его родиной оказалась Россия, а не Германия или Франция? Что представляет собой мировоззрение, лежащее в основе нового метода? Существует несколько теорий, из которых каждая пытается дать свой ответ на эти вопросы.

Одни полагают, что в отличие от народного творчества, не знающего взрывов в своем развитии, профессиональное искусство движется вперед бурными скачками, революционными взрывами, в результате которых возникает качественно новое искусство, порывающее со старыми художественными традициями.

Подобный взгляд нашел отражение в теории и практике «пролеткультов», пытавшихся создать «чисто» пролетарское искусство, независимое от ранее существовавших форм «буржуазного» искусства. Отголоски теории взрывов можно встретить в книге Г. Недошивина «Очерки теории искусства» [2].

Вторая теория объясняет возникновение нового искусства как результат слияния двух прежних творческих методов — реализма и романтизма — в единый метод. Согласно этой теории, «процесс художественного творчества в неблагоприятных для него условиях капиталистического общества как бы раздваивался, разбивался на два обособлявшихся творческих потока — реалистический и романтический, что необходимо приводило к обеднению и того и другого». Социалистическая революция уничтожила классовый антагонизм, служивший источником обособления двух методов, и вызвала к жизни новый метод, синтезирующий предшествующие ему методы. Сторонники нового метода стремятся «создать преимущественно социа-

---

[1] «М. Горький о литературе», стр. 726.

[2] См. *Г. А. Недошивин.* Очерки теории искусства. М., 1953, стр. 114.

листические характеры в социалистических обстоятельствах» [1].

Несостоятельность теории возникновения нового метода посредством «соединения» двух старых очевидна. С точки зрения этой теории невозможно себе представить появление «Петра I», «Егора Булычова» и многих других классических произведений социалистического реализма.

Сторонники третьей теории утверждают, будто социалистический реализм возник в результате слияния старого реализма и буржуазного модернизма. Реализм, говорят они, вобрал в себя лучшие достижения модернизма, «углубил свое интеллектуальное содержание, свой психологизм, свою эмоциональную насыщенность, свое формальное новаторство». В освоении реализмом «открытий модернизма» заключается, если верить этой странной теории, «залог преодоления, исторического отрицания и снятия модернизма» [2], а следовательно, залог рождения нового метода.

Представить себе подобное «вбирание», «освоение», «углубление» может лишь тот, кто упустил из виду один элементарный и несомненный факт: модернизм (символизм, кубизм, абстракционизм, ташизм и т. п.) в принципе отвергает реализм, отвергает образ как специфическую форму искусства, реальную действительность как предмет изображения. Модернизм появился на свет не под знаком возрождения реализма, а под знаком борьбы с ним. Эта борьба, начавшаяся в конце прошлого века, не утихает до сих пор. Модернизм вышел на историко-литературную арену не в качестве собрата реалистического искусства, а в качестве специфического продукта распада буржуазной культуры, в системе которой ему отводится роль ударной силы в борьбе со всеми разновидностями демократического искусства.

Идея слияния реализма и модернизма принадлежит пропагандистам теории «реализма без берегов». Теоретики «безбрежности» объявляют реалистическим любое модернистское направление на том основании, что все направления вызваны к жизни реальными причинами, следовательно, все они... реалистичны. История и теория искусства

---

[1] *Л. И. Тимофеев.* Теория литературы. М., Учпедгиз, 1948, стр. 323, 333.

[2] *Ю. Борев.* Введение в эстетику. М., 1965, стр. 211.

показывают, что модернизм не может обогатить реализм ни более глубоким психологизмом, ни эмоциональной и интеллектуальной насыщенностью, по причине собственной эмоциональной и интеллектуальной нищеты и аморализма.

Сторонники четвертой теории, получившей распространение у нас и за рубежом, пытаются доказать, будто социалистический реализм может возникнуть и развиваться только при господстве социалистических отношений, только на базе социалистической экономики. В книге «Идеи и образы» (1949) А. Тарасенков утверждал: термин «социалистический реализм» не случайно впервые появился уже после того, как в нашей стране окончательно была достигнута победа социалистических элементов над частнокапиталистическими.

По смыслу этого утверждения, до победы Октябрьской революции социалистического реализма не было. Примерно такая же точка зрения выражена в «Очерках марксистско-ленинской эстетики» (1956).

Эта концепция неправильно ориентирует передовых зарубежных литераторов. Джек Линдсей в речи на Втором Всесоюзном съезде советских писателей заметил:

«Даже среди передовых прогрессивных писателей до сих пор держится мнение, будто в капиталистических странах нет возможности применять и развивать метод социалистического реализма. Многие из них полагают, что, пока в их стране нет еще социализма, им остается только создавать произведения, содержащие критику общества, даже не пытаясь воспользоваться методом социалистического реализма. Такая точка зрения, пусть не всегда четко сформулированная, сплошь и рядом на деле определяет и позицию писателя, и его работу. Вот почему этот вопрос приобретает особое значение.

Социалистический реализм возможен в капиталистических странах. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить книгу, положившую ему начало,— «Мать» Горького. А то, что Горький мог осуществить в царской России, тем более осуществимо при наличии таланта и доброй воли, в капиталистических странах в наше время» [1].

Правильность высказываний выдающегося английского писателя подтверждается не только произведениями Горь-

---

[1] «Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет». М., 1956, стр. 462.

кого, но и появлением в литературе капиталистических стран таких художников слова, как тот же Линдсей, Т. Драйзер, М. А. Нексе, Б. Брехт, И. Бехер, Назым Хикмет и другие. Распространение социалистического реализма в искусстве капиталистических стран — явление огромного, мирового значения.

Реализм, сыгравший в истории искусства исключительно плодотворную роль, прошел три этапа: Возрождение, Просвещение, критический реализм (XIX в.). В конце XIX — начале XX века начинается новая эпоха в развитии мирового искусства — эпоха социалистического реализма. Это название оказалось созвучным и новому мировоззрению (научный социализм), и новой социально-экономической формации (социалистической), пришедшей на смену отживающему свой век капитализму.

Возникает вопрос: почему не Германия, которая была родиной марксизма, и не Франция, родина первой формы диктатуры пролетариата (Парижская коммуна), а Россия явилась родиной социалистического реализма? Случайно ли это? Конечно, нет. Дело в том, что Россия в конце XIX — начале XX века стала центром мирового революционного движения. В России была создана пролетарская партия — партия нового типа, которая возглавила борьбу за последовательное претворение в жизнь марксизма, за его дальнейшее творческое развитие. Именно партия нового типа, созданная и выпестованная Лениным, сумела внести идеи научного социализма в сознание рабочего класса. Это явилось историческим актом, поднявшим пролетарское движение на новый этап. Кружки, где рабочие постигали основы научного социализма, стали школой распространения нового мировоззрения в рабочем классе, который стихийно не мог бы выковать такое теоретическое оружие. Ленин подчеркивал, что марксистское мировоззрение вносится в среду рабочего класса передовой, революционной интеллигенцией.

НОВОЕ ИСКУССТВО И НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК

Новый человек, без которого не могло быть и речи о новом искусстве, новом творческом методе, воспитывался, формировался в марксистских кружках, созданных ленинской партией во многих городах, формировался в борьбе

против старого общества. Родина ленинизма Россия должна была стать и стала родиной социалистического реализма.

«...Народные герои есть,— писал в 1910 году Ленин.— ...Это — люди... которые не год и не два, а целые 10 лет перед революцией посвятили себя целиком борьбе за освобождение рабочего класса. Это — люди, которые... действовали упорно, неуклонно среди пролетарских масс, помогая развитию *их* сознания, *их* организации, *их* революционной самодеятельности. Это — люди, которые встали во главе вооруженной массовой борьбы против царского самодержавия, когда кризис наступил, когда революция разразилась, когда миллионы и миллионы пришли в движение» [1].

Результатом упорной, неуклонной работы большевиков среди пролетарских масс явились люди с новым сознанием, новым пониманием действительности и своей роли в борьбе за освобождение всех угнетенных и эксплуатируемых. Это были люди, бесстрашно ставшие во главе вооруженной массовой борьбы, люди, которых нельзя было запугать ни тюрьмами, ни каторгой, ни ссылкой. Это были люди высокого классового сознания, подлинно народные герои, пользовавшиеся безграничным доверием и поддержкой масс. Это были знаменосцы осознанной классовой борьбы, подобные Павлу Власову, Пелагее Ниловне и их прототипам — сормовским и нижегородским рабочим А. Дорофееву, П. Заломову, Замятину, Г. Козину, Д. Павлову, Г. Гаринову, С. Погнирыбко, Скороходову, Самылину, А. К. Заломовой.

Начиная примерно с середины XIX века европейские и русские писатели и художники в своих произведениях все чаще обращались к изображению рабочих. Тема рабочего класса становилась актуальной. Э. Золя решал ее в «Углекопах», Г. Гауптман — в «Ткачах», Д. Лондон — в «Железной пяте», М. Каутская — в «Старых и новых», М. Гаркнес — в «Городской девушке», А. Куприн — в «Молохе», Мамин-Сибиряк — в «Горном гнезде» и т. д. Однако ни одному из названных авторов не удалось показать нового человека, новый тип рабочего.

Нарисованные Э. Золя рабочие анархичны и крайне далеки от сознания своих классовых целей. М. Гаркнес изображает рабочих забитыми, невежественными, беспомощными. М. Каутская идеализирует своих героев. Мамин-

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 20, стр. 82.

Сибиряк показывает отсталых, лишенных классового сознания и человеческого достоинства рабочих, охотно впрягающихся вместо лошадей в коляску, чтобы торжественно, под колокольный звон, прокатить своего хозяина. Куприн изображает рабочих как взрослых детей, которые более чем далеки от сознания своей исторической миссии, своей силы и классовой самоорганизации.

Сочувствие этих авторов социализму носило абстрактный характер, затейливо соединяясь с анархо-синдикалистскими, а то и филантропическими, мелкобуржуазными, утопическими идеями. Ни один из них не разделял идей научного социализма, который мог бы дать им единственно правильное представление об исторической миссии и самой сущности рабочего класса.

Дело, впрочем, не только в том, как относились те или иные авторы к идеям научного социализма, но и в исторических обстоятельствах. Именно в России начиналась новая эпоха всемирной истории.

Горький, если применить к нему слова Энгельса, явился новым Данте, на которого история возложила миссию основоположника нового искусства — искусства социалистического реализма.

Нашим идейным противникам, утверждающим, будто социалистический реализм придуман Сталиным и Ждановым в начале тридцатых годов, следовало бы знать, что этот метод искусства появился на 25 лет раньше, чем было «придумано» его название. Для уяснения сути дела не имеет значения и то, что даже Горький на протяжении целой четверти века, как, впрочем, все критики, теоретики, писатели и художники, не мог «придумать» названия эпохальному открытию. Новый метод опирался на лучшие традиции мирового искусства. Шекспир и Микеланджело, Гете и Бетховен, Бальзак и Диккенс, Пушкин и Толстой, Глинка и Чехов, Суриков и Репин были и остаются выдающимися предшественниками, учителями художников социалистического реализма, отнюдь не исключающего возможности творчески-критического отношения к их бесценному наследию.

Творческий потенциал реализма неисчерпаем, как сама жизнь, и «развитие современного мирового литературного процесса, художественные искания и творчество выдающихся писателей мира показывают, что в нашу эпоху главным течением остается реализм... Крупнейшие пред-

ставители литератур стран социалистического содружества видят будущее в реализме, обогащенном социалистическим идеалом, передовым мировоззрением художника...» [1]

СООТНОШЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА И МИРОВОЗЗРЕНИЯ

Вопрос о роли марксистско-ленинского мировоззрения в искусстве социалистического реализма занимает умы многих писателей и художников, эстетиков и критиков.

Научное мировоззрение рабочего класса, единственно цельное и последовательно гуманистическое мировоззрение нашего времени, является необходимой идейной предпосылкой, основой социалистического реализма. Без научного мировоззрения искусство социалистического реализма не могло бы ни возникнуть, ни плодотворно развиваться. Основополагающее значение марксистско-ленинской науки в развитии нового искусства обусловлено тем, что она и только она способна вооружить писателей и художников истинным знанием законов общественного развития, не стесняя ни свободного полета их творческой фантазии, ни выбора стилевых и жанровых форм. Она и только она позволяет писателю и художнику быть выразителем истинно народных идеалов — идеалов, за которые народ борется под руководством Коммунистической партии. Органически присущие социалистическому реализму народность и партийность — это поистине душа нового искусства, именно они придают ему невиданную силу, делают безграничным его творческий потенциал.

Мы живем в такое время, когда народное и партийное в искусстве сливаются с коммунистическим. В речи, произнесенной в Стокгольме при получении Нобелевской премии, М. Шолохов заметил: «Я говорю о реализме, несущем в себе идею обновления жизни, переделки ее на благо человеку. Я говорю, разумеется, о таком реализме, который мы называем сейчас социалистическим. Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность по-

---

[1] *А. И. Овчаренко.* Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., «Советский писатель», 1968, стр. 72, 74.

стигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им пути борьбы» [1].

Как мы видим, М. Шолохов не мыслит искусство социалистического реализма без социалистического мировоззрения. Новое мировоззрение определяет отношение художника к действительности, приобретает значение идейной основы социалистического реализма как творческого метода и целого направления. Новый метод нельзя себе представить без органической связи с новым мировоззрением.

Реализм, опирающийся на научное мировоззрение, по своей природе глубоко социален; он не приемлет ухода от действительности, активно вторгается в жизнь, зовет к борьбе за прогресс человечества. Это — искусство высоких идеалов. Между тем, как это ни странно, в наших журналах иногда появлялись в последние годы статьи о социалистическом реализме, не содержащие даже упоминания о мировоззрении. Как будто возможен социалистический реализм без социалистического мировоззрения!

Можно ли утверждать, что в досоциалистических формах реализма существовало такое же соотношение мировоззрения и метода? По-видимому, нет. От Шекспира и Тициана до Чехова и Чайковского наблюдается иное соотношение, обусловленное как характером старого реализма, так и характером домарксистских типов мировоззрения. На протяжении четырехсотлетней своей истории, оставаясь искусством типических характеров, реализм опирался на различные мировоззрения, философскую основу которых составляли и формы старого материализма и идеализма. Реализм проявлялся и на основе стихийно-материалистического мировоззрения, характерного для эпохи Возрождения (Шекспир, Сервантес, Микеланджело), и на основе внутренне противоречивых типов мировоззрений (Бальзак, Гоголь, Достоевский, Толстой).

Не подтверждают ли эти различные формы отношений тот факт, о котором говорил Энгельс: реализм проявляется и независимо от взглядов автора. Поскольку это так, нельзя не признать, что социалистический реализм является новым типом творческого метода не только по целям и задачам борьбы, в которой он принимает активное участие, но и по характеру своего отношения к мировоззрению. Это весьма существенно. Однако суть дела не только в отноше-

---

[1] «Литературная газета», 1965, 14 декабря.

нии творческого метода к мировоззрению, но и в отношении нового мировоззрения к методу. Мы уже говорили, что без новой философской и социологической основы социалистический реализм как творческий метод не существует. Понять это лучше всего нам поможет сравнение.

Реализм эпохи Возрождения был вызван к жизни величайшим прогрессивным переворотом, воскресившим светлые образы античности. Возрождение принесло с собой жизнерадостное свободомыслие, новое — более светлое, «земное», антихристианское представление о человеческой личности. Однако этому просветленному восприятию мира было еще далеко до целостной, монистической системы понятий. Материализм, выросший на почве Возрождения, был стихийным, непоследовательным, внутренне противоречивым. Переходя от явлений природы к объяснению явлений общественной жизни, он тотчас обнаруживал свою незрелость, непоследовательность и уступал место идеализму. Это характеризует не только материализм эпохи Возрождения, но и более поздние формы домарксистского материализма. Что же касается ненаучности, противоречивости, непоследовательности объективного и субъективного идеализма, нередко служившего основой старых типов мировоззрения,— об этом и говорить не приходится.

Критический реализм дает нам весьма пеструю картину отношений искусства к мировоззренческой основе. Пушкин явно тяготел к французскому материализму и атеизму; Толстой — к идеализму и своеобразной религии (по нравственному убеждению); Тургенев — к гегелевской философии и дворянскому либерализму; Некрасов, Герцен, Чернышевский и Салтыков-Щедрин отстаивали материализм и крестьянскую демократию; Чехов был убежденным материалистом и демократом. Таковы лишь некоторые из соотношений критического реализма с философскими, социально-политическими и другими взглядами.

Не составляет особого труда проследить влияние философских, религиозных, социально-политических взглядов на творчество того или иного художника, но нелегко объяснить, почему при столь различных и даже противоположных «исходных пунктах» все названные художники и многие другие, также тяготевшие к самым различным философским и социологическим школам, были реалистами. Не показывает ли это силу реализма как художественного метода и вместе с тем слабость ненаучных или не-

последовательно научных взглядов, к которым тяготели некоторые авторы? По-видимому, такое умозаключение правильно не только в отношении Бальзака, на которого обратил внимание Энгельс, но и в отношении других художников. Вывод напрашивается сам собой: в своеобразном отношении форм старого реализма и соответствующих им типов мировоззрения проявляется сила реализма, с одной стороны, слабость, непоследовательность, ограниченность домарксистских типов мировоззрения — с другой.

Именно здесь, как нам кажется, кроется причина того, что русские писатели, художники, композиторы, деятели театра XIX века, несмотря на свою приверженность различным мировоззренческим системам, оставались на позициях реализма. Иные на этом основании могут сделать вывод: дескать, старый реализм отличался способностью уживаться с любым старым типом мировоззрения, безразлично относящегося к творческому методу, тогда как новый реализм — социалистический реализм этой «уживчивостью» не отличается. Дело, однако, не в «уживчивости», не в безразличии реализма к любым старым мировоззренческим системам, а в его действительной силе, благодаря которой он, как мы уже отмечали выше, преодолевал отрицательное влияние идеалистических философских систем. Эта сила заключалась в тесной связи с жизнью, в глубоком знании действительности, в горячем стремлении быть полезным своему народу, в высокой гражданственности передовых, честных художников. Но всякое реакционное мировоззрение, будучи тормозом, препятствием на пути познания мира, неизбежно накладывает печать ограниченности или ущербности на творчество даже талантливого художника.

Положение коренным образом меняется с возникновением социалистического реализма, образующего благодаря подлинно научному мировоззрению внутренне цельное, единое и качественно новое явление в художественном развитии человечества.

КРИТИЧЕСКОЕ И УТВЕРЖДАЮЩЕЕ НАЧАЛО В МЕТОДЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Возможно ли наряду с социалистическим реализмом самостоятельное перспективное развитие в нашем искусстве других методов, например критического реализма, роман-

тизма, символизма и т. д. На наш взгляд, для развития нереалистических методов нет реальной исторической основы. Не говоря уже о символизме, философскую основу которого составляют идеализм, религиозно-мистические концепции, необходимо заметить, что критический реализм и романтизм, исторически сложившиеся на основе внутренне противоречивых мировоззрений, возможны только там, где существуют эти старые типы мировоззрений с соответствующими им идеалами и реальные объекты для применения названных художественных методов.

Речь идет, прежде всего, об антагонистических социальных системах, порождающих бесчеловечные, уродливые отношения. Логически и исторически правильна мысль: где исчезают социальные условия, порождающие критицизм и отрицание действительности, там вряд ли возможны школы и направления, опирающиеся на эти методы. Мир духовный возникает из мира материального. Возможно ли появление «Мертвых душ» вне крепостнических отношений, существовавших в России во времена Гоголя? Возможен ли «Холодный дом» Диккенса вне типичного для буржуазной Англии судебного бюрократизма? Их появление невозможно представить вне реального существования тех условий, которые с такой тщательностью и правдивостью в них изображены. Из сказанного, разумеется, не следует, будто художник не в силах выходить за пределы сегодняшнего дня. Горьковская мысль о трех действительностях — настоящего, прошлого и будущего,— вне всякого сомнения, сохраняет свой мудрый смысл и значение. Представители классического реализма, превосходно изображавшие теневые стороны старого мира, искренне верившие в лучшее будущее своей родины, не могли, однако, понять решающей роли народа, не знали законов общественного развития, научного предвидения. Может ли современный художник, сознающий ограниченность, непоследовательность старого мировоззрения, предпочесть его новому, научному, т. е. сознательно поставить себя в положение, затрудняющее или вовсе исключающее правдивое отражение жизни?

Сказанное вовсе не значит, что социалистическому реализму чуждо то лучшее, что было свойственно романтизму и критическому реализму. Напротив, социалистический реализм предполагает глубокую, беспощадную критику всего, что мешает утверждению нового, человечного, пре-

красного[1]. Именно поэтому он невозможен и без романтического взлета, без вдохновляющего пафоса, без устремления в будущее. Лучшие качества критического реализма и романтизма наличествуют в методе социалистического реализма, как основная его часть. Однако, какую бы важную роль ни выполняло начало критическое, основное и главное в социалистическом реализме — утверждение правды, того нового, что рождено социалистическим строем, победой идей научного коммунизма.

Иногда забывают, что художественный метод — категория историческая. Сменявшие друг друга классицизм, сентиментализм, романтизм, натурализм, символизм и среди них не исчезающий, но проходящий различные ступени своего развития реализм — лучшее тому подтверждение. Кто, забывая об этом, выступает с проповедью критического реализма и романтизма как самостоятельных творческих методов, способных успешно развиваться в пределах социалистического искусства, тот, сам того не подозревая, выдвигает неосновательные эстетические ориентиры.

Мысль о том, что в наших условиях критический реализм обретает какие-то новые качества, а с ними, так сказать, и эстетическое право на существование, не кажется нам серьезной. Если в данном случае можно говорить о новых качествах, то скорее всего — о негативных. «Матренин двор» А. Солженицына, «Семеро в одном доме» В. Семина, «Жизнь Федора Кузьмина» Б. Можаева и др.— весьма наглядное тому подтверждение.

РЕАЛИСТИЧНОСТЬ НАУЧНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ

Практика советского искусства подтверждает необычайную плодотворность органической связи метода социалистического реализма и марксистско-ленинского мировоззрения, открывающего перед художником поистине невиданные и безграничные перспективы новаторства, все более глубокого эстетического освоения мира. В то же время мы видим, что отступление от идейной платформы нового ис-

---

[1] «...Утверждение нового в искусстве социалистического реализма идет рука об руку с критикой и отрицанием всего того, что противостоит социализму и мешает его воплощению в жизнь» (*Б. Сучков*. Исторические судьбы реализма. М., «Советский писатель», 1967, стр. 322).

кусства неизбежно приводит к творческим неудачам, к нарушению жизненной правды. Только подлинно научный взгляд на действительность, подлинное научное понимание исторических законов дают художнику возможность подлинно реалистического изображения современного сложного мира. Не является ли это одним из свидетельств глубокой жизненности и подлинной реалистичности нового мировоззрения?

Иные исследователи, пожалуй, увидят в этой мысли попытку реабилитировать рапповский лозунг о диалектическом материализме как едином и единственном творческом методе советского искусства. Однако такое предположение было бы лишено всяких оснований. Реализм, свойственный природе марксистско-ленинского мировоззрения, категория научная, отнюдь не тождественная художественному реализму. Мы уже говорили: сходство явлений не исключает их различия. Этого не понимали рапповцы и вульгарные социологи, механически переносившие категории философии в сферу художественного творчества и на этом основании приходившие к отождествлению творческого метода с философским.

Реалистичность нашего мировоззрения заключается прежде всего в том, что оно относится к миру без всякой предвзятости, без всяких идеалистических очков, воспринимает события, факты и предметы такими, каковы они на деле, снимает все идеологические напластования, скрывающие истинную природу вещей, судит о людях не по тому, что они сами о себе думают или говорят, а по тому, что они делают. Критерием истинности мнений, взглядов, теорий оно считает жизнь, практику. Мнение, не соответствующее жизненной практике, рассматривается как ложное, ошибочное. В отношении к природе научное миросозерцание следует не личным пристрастиям, а принципам материалистической диалектики, представляющим собою вывод из объективного развития природы. В отношении к обществу оно следует законам исторического развития. За историей царей, королей, придворных фаворитов и фавориток оно видит действительную историю, основным двигателем которой являются народные массы, производители всех материальных ценностей. Новое мировоззрение является итогом тысячелетнего развития человеческих знаний, обобщенных и сформулированных на новой идейно-теоретической основе гениальными мыслителями, учителями рабочего класса.

ОШИБКИ И ЗАБЛУЖДЕНИЯ В ОЦЕНКЕ СООТНОШЕНИЯ МЕТОДА И МИРОВОЗЗРЕНИЯ

Тот факт, что мировоззрение играет огромную роль в художественном творчестве, не помешал некоторым теоретикам доказывать, будто по отношению к нему творчество автономно и не нуждается в нем. Другие пошли еще дальше, пытаясь доказать, будто мировоззрение — помеха, ограничивающая свободу творчества. Источников, питающих подобные заблуждения, в основном, как нам кажется, два: первый — старая, как мир, метафизика, механически разрывающая и противопоставляющая мировоззрение и творчество; второй — неправильное толкование известной мысли Энгельса, что реализм, который он имел в виду (бальзаковский), проявляется даже независимо от взглядов автора. Суть дела в том, что Энгельс имел в виду не любые взгляды, но ложные, превратные, характеризующие не столько разум, сколько предрассудок. Реализм, тесно связанный с жизнью, не может не обнаруживать своего превосходства над подобными взглядами и, естественно, проявляется независимо от них. Едва ли, однако, возможно себе представить случай, чтобы реализм проявлялся независимо от любых взглядов, в том числе от таких, которые способны помочь художнику разобраться в сложных явлениях действительности.

Примером метафизического отрыва творчества от мировоззрения, противопоставления первого второму может служить статья Плеханова «Отсюда и досюда» (1910). Он утверждает, будто «Толстой был и до конца жизни остался большим барином» [1], будто «Толстой до конца жизни остался метафизиком чистейшей воды» [2]. Плеханов проглядел кричащие противоречия во взглядах, учении и творчестве Толстого, противопоставил Толстого-художника Толстому-мыслителю. Основная мысль Плеханова: с Толстым-художником жить радостно, с Толстым-мыслителем — страшно; Толстого в целом любят только «идеологи высших классов», а «отсюда и досюда любят... сознательные представители трудящегося населения» [3]. Плеханов видит в мировоззрении Толстого только идеализм и метафизику и не замечает

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Соч., т. 24, стр. 192.
[2] Там же, стр. 233.
[3] Там же, стр. 193.

толстовское обличение существующего строя, критику несправедливого суда, официальной церкви, растленной морали, разоблачение эксплуатации трудящихся.

Если в статьях Ленина о Толстом раскрыты сильные и слабые стороны мировоззрения писателя, его противоречия и их связь с противоречивыми историческими условиями жизни патриархального русского крестьянства, то Плеханов абсолютизирует слабые стороны во взглядах Толстого. Не поняв всей сложности мировоззрения и творчества Толстого, Плеханов дал ему одностороннюю, во многом неверную характеристику, и читатель статьи вправе спросить: каким же это образом «слабый мыслитель» оказался проповедником идей, придававших его произведениям величие и силу?

Некоторые теоретики, не сумевшие оценить принципиальное, методологическое значение работ В. И. Ленина о Толстом, сделали опрометчивый вывод, будто художник может создавать гениальные произведения вопреки своему мировоззрению, независимо от него. Журнал «Литературный критик», в особенности его сотрудник Г. Лукач, в 1939 году пропагандировал мысль о том, что художник достигает творческого успеха вопреки своим взглядам. На этой почве зародился странный термин «вопрекисты».

Верно, конечно, что толстовскому мировоззрению свойственны предрассудки, иллюзии, заблуждения, но совершенно неверно сводить его к предрассудкам, иллюзиям и заблуждениям. Не видеть сильных, прогрессивных сторон мировоззрения Толстого, придававших его творчеству революционизирующее значение, значит допускать серьезный просчет. Автор «Воскресения» создавал свои произведения не на основе «неверного мировоззрения», а на основе мировоззрения противоречивого, в котором были сильные и слабые (неверные, ошибочные) стороны. Художественную силу нельзя понимать только как силу непосредственного живописания. Это — сила идейного содержания, выраженного в художественной форме.

Мерилом величия истинного художника Белинский считал идею, содержание создаваемых им произведений. Без акта творчества нет поэта, но мерилом величия поэтов принимается не акт творчества, а идея, общее,— таково мнение великого критика.

Однако Лукач держится другого мнения,— он, например, видит только реакционное во взглядах Бальзака,

только предрассудки, не замечая его социальной прозорливости, его естественнонаучных, эстетических, этических и в особенности исторических воззрений, сближающих его с выдающимися историками Гизо и Тьери, открывшими классовую борьбу в истории человеческого общества. Лукач отождествляет мировоззрение с политическими взглядами, точнее — с политическими предрассудками, противопоставляет мировоззрение художественному творчеству.

Исследователи, руководствующиеся ленинскими суждениями о Толстом, не раз обращали внимание на то, что в романе «Воскресение» сцены, рисующие духовное «очищение» Нехлюдова посредством евангелия, находятся в вопиющем противоречии с жизненной правдой романа. Проповедь религии по нравственному убеждению находится в противоречии с развенчанием официальной религии, с картинами ужасающей крестьянской нищеты, бесправия, невежества. Взгляды Толстого с присущими им сильными и слабыми сторонами определенным образом проявляются в его творчестве. Нетрудно заметить, что сильные стороны связаны с широким кругом наблюдений над жизнью различных слоев русского общества. В этом проявляется сила Толстого — художника и мыслителя. Но как только Толстой начинает морализировать в духе учения о нравственном самоусовершенствовании, как только он садится на своего любимого конька «непротивления злу насилием», мыслитель и художник попадают в плен учений, находящихся в непримиримом противоречии с живыми наблюдениями и реальными фактами.

Существует внутреннее сходство между теорией «вопрекистов» и концепцией абсолютного эстетического предмета,— сходство состоит в абсолютизации «объективной действительности», в недооценке роли мировоззрения. Действительность — все, мировоззрение, идеи — ничто. Такова логика этих взглядов.

Социалистический реализм несовместим с теорией и практикой «вопрекизма». «Русский лес» Л. Леонова, «Судьба человека» М. Шолохова, «Повесть пламенных лет» А. Довженко, «Воин-освободитель» В. Вучетича — это не только первоклассные образцы художественного мастерства, но и школа высокой и благородной идейности, формирующей духовный облик человека будущего.

За всевозможными нападками на мировоззрение скры-

вается не только ошибочное понимание его роли в художественном творчестве, но и ложное понимание проблемы мировоззрения вообще. В этом смысле характерна статья И. Видмара «Из дневника», опубликованная в югославском журнале «Дело» (1956, № 5). Произвольно толкуя высказывания Ленина о Толстом, И. Видмар развивал тезис о бесполезности и ненужности мировоззрения в художественном творчестве, о независимости достоинств произведения от его идейной направленности. В 1958 году в речи на съезде югославских писателей И. Видмар заявил, что мировоззрение, независимо от его правильности или неправильности, чрезвычайно часто бывает для искусства опасно и вредно.

В одной из статей, опубликованных в польском журнале, упоминавшийся выше Г. Лукач утверждает, что для верного понимания писателем действительности усвоение марксизма, а тем более участие в социалистическом движении ничего еще не значит. Короче говоря, Г. Лукач и И. Видмар полностью сошлись на отрицании значения научного мировоззрения в художественном творчестве. Польский философ Л. Колаковский в статье «Актуальное и неактуальное понятие марксизма» утверждает, будто марксизм никогда не был единым, цельным научным мировоззрением. Такие качества ему, дескать, приписаны в период культа личности Сталина. Свои рекомендации Колаковский заканчивает призывом к сосуществованию «различных типов идеологии», поскольку «граница между марксизмом и немарксизмом является неопределенной».

Итак, граница между пролетарской и буржуазной идеологиями признана неопределенной. Отсюда в области эстетики не очень затруднителен и переход к пресловутой теории «безбрежного реализма». Перечеркивая идеологическую борьбу в области философии, искусства и литературы, Колаковский и его единомышленники скатываются на позиции ревизионизма и, по существу, порывают с марксизмом.

Отвергая положение о диалектическом единстве мировоззрения и творчества, югославский литератор М. Ристич рассматривает роль сознательного начала в искусстве как «самую ужасную тиранию». По его утверждению, одним из самых тяжелых и противоестественных предрассудков и заблуждений является мнение, будто разум может регулировать красоту. Ристич пытается доказать, что «реальное

функционирование мысли следует считать рутиной». Он за творчество... без мысли, без разума, без идеи!

Так недооценка мировоззрения приводит к декадансу.

ВЕДУЩАЯ РОЛЬ НАУЧНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ

Развивая тезис о первостепенном значении мировоззрения в творческой деятельности художника, русские революционные демократы доказали, что художник призван не просто изображать действительность, но давать ей ясную, определенную оценку в духе своего идеала. В картинах поэта должна быть мысль, производимое им впечатление должно действовать и на ум и на сердце читателя, должно давать то или другое направление их взгляду на известные стороны жизни.

Становясь убеждением, коммунистическое мировоззрение превращается в возвышенную страсть, которая водит рукой художника, не думающего прятать ни своей любви, ни своей ненависти. Такой художник ясно осознает, какие явления социальной действительности подлежат отрицанию, какие — утверждению, и обладает способностью как бы вовлекать читателя, зрителя в изображаемые события. Марксистско-ленинское мировоззрение, являющееся наиболее передовым из всех когда-либо существовавших и ныне существующих типов мировоззрения, отличается внутренней цельностью, объективностью, научной последовательностью и глубочайшей революционностью. Вместе с тем оно самое жизнерадостное, самое человечное.

Наиболее общая особенность мировоззрения состоит в том, что в нем выражается отношение человека к действительности. Мировоззрение есть социально обусловленная форма осознания действительности. Художественное осознание действительности выражает одновременно и отношение к ней. Нельзя согласиться с утверждением, будто творческий метод художника есть не что иное, как «реализация мировоззрения». Подобное утверждение стирает различие между мировоззрением и художественным методом, страдает недооценкой эстетической специфики метода. Мировоззрение реализуется не только в художественном творчестве, но и в любом отношении человека к действительности (политическом, этическом и т. д.), но не любое отношение к действительности выражает художественную

специфику. Видеть в художественном методе только реализацию мировоззрения — значит сводить художественное творчество к простому выражению взглядов художника.

Творчество есть акт сознания, акт целенаправленного труда. Бессознательное творчество, творчество без взглядов, без идей, без мировоззрения есть абсурд. Следует заметить, что защита так называемого бессознательного, «свободного» от мировоззрения творчества на деле означает отстаивание вполне осознанной, возведенной в некую «эстетическую» систему концепции—концепции разрушения искусства, разрушения нравственных основ народной жизни.

Довольно часто те или иные философские симпатии без всяких оговорок называют мировоззрением. История искусства знает немало художников, мировоззрение которых, взятое как целое, далеко не полностью совпадало с их философскими увлечениями и интересами. В иных случаях философские взгляды оказывались лишь одной из составных частей мировоззрения. Не любая философия, а лишь философия диалектического материализма способна дать единое, последовательное объяснение законов развития природы и человеческого общества. Следовательно, философские взгляды, за исключением марксистско-ленинских, нельзя отождествлять с мировоззрением в целом.

Многочисленные направления современной буржуазной философии, претендующие на синтетическое объяснение происходящих в мире процессов, являются лишь пародией на такое объяснение. Достаточно назвать махизм, прагматизм, инструментализм, персонализм, философский семантизм, экзистенциализм, логический позитивизм и другие «системы», истинную основу которых составляет субъективный идеализм. Мировоззрение современных модернистов, например сюрреалистов, абстракционистов, ташистов и т. п., связано с названными философскими «системами», убожеству которых наилучшим образом соответствуют ограниченность, бессодержательность и ущербность декадентской эстетики.

БОГАТСТВО И МНОГООБРАЗИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Было бы односторонностью сводить художественный реализм, например, только к суровым рембрандтовским краскам или только к рафаэлевской светлой одухотворенности.

Природа художественного реализма неизмеримо шире, богаче, многограннее творческих возможностей любого, даже самого великого художника.

Возьмем, к примеру, великую реалистическую школу нидерландской живописи. Наряду с неподражаемым Рембрандтом, она знает Яна ван Эйка, Рубенса, Иорданса, Босха, Брейгеля, Снейдерса, Тенирса, Франса Гальса, Рейсдаля, Гоббему, Остаде, Терборха, Метсю, Гальста, Гooxa и других. Оригинальность каждого из них не подлежит сомнению. Нидерландская живопись — это необычайное многообразие самобытных талантов, стилей и жанров. Известно, однако, что она является лишь частью искусства позднего Возрождения, одной из национальных школ. И ни одна из этих школ, будь она величайшей из великих, еще не даст нам материала для исчерпывающей характеристики всего богатства реализма той эпохи. Такую характеристику мы можем составить на основе анализа самобытного творчества всех национальных школ — испанской, нидерландской, итальянской, немецкой, английской — и представителей всех видов искусства.

Не следует, однако, думать, что каждый художник той эпохи имел свой особый, «индивидуальный» метод. Индивидуальное применение художественного метода, каким бы оно ни было оригинальным, отнюдь не означает создания индивидуального метода. Иначе мы должны были бы признать, что реалистических методов столько, сколько и художников, его применявших.

Нетрудно понять, что мировоззренческая основа искусства Возрождения, при всей ее исторической прогрессивности, не может идти в сравнение с научной, последовательно революционной мировоззренческой основой искусства социалистического реализма. Социалистический реализм глубже проникает во внутренний мир человека и окружающие его условия жизни. При этом он творчески использует завоевания мирового искусства всех времен и народов. Достижения искусства минувших столетий предстают перед нами как накопленный опыт, как всемирная школа обучения и воспитания новых художников, призванных служить народу, строящему новое общество.

Духу социалистического реализма близки и дороги и светлый лиризм Пушкина, и суровая романтика Лермонтова, и скульптурность изобразительной манеры Гоголя, и глубокий, по-своему философичный юмор Диккенса, и сар-

кастическая беспощадность Щедрина, и многогранный психологизм Л. Толстого, и революционный гуманизм Горького, и страстная публицистичность Маяковского, и чарующая живописность Шолохова, и мудрая словесная вязь Л. Леонова, и скульптурная патетика В. Мухиной. Социалистический реализм опирается на самые разнообразные прогрессивные традиции, и сам он бесконечно разнообразен; он предполагает множество форм, стилей, жанров, которые свободно развиваются на почве нового искусства, выражающего единое, цельное, научно-революционное мировоззрение.

Художественная многогранность социалистического реализма отнюдь не означает, что он лишен идейно-эстетических «берегов». Нет, ему глубоко чуждо все, что противоречит жизненной правде, все, что направлено к дискредитации человеческого разума, к расшатыванию здоровых нравственных понятий. У нас не может быть никаких компромиссов с модернизмом.

Реализм — искусство глубокосоциальное, аналитическое, тесно связанное с жизнью. Природа же модернизма характеризуется асоциальностью, бегством от действительности, приверженностью идеализму, мистике, иррационализму. В «берегах» реализма, определенных его идейно-эстетическими принципами, модернизм существовать не может. Поэтому нет ничего более антинаучного, нежели теория «безбрежного реализма» с ее приверженностью к декадентским течениям и с ее нигилистическим отношением к классическому наследию. В противоположность модернизму, социалистический реализм стремится к развитию традиций классического искусства.

Проповедь «безбрежности» реализма, по существу, означает отрицательное отношение к программности, к партийности, к идейно-эстетической определенности социалистического реализма. Модернистская претензия на абсолютную свободу творчества — оборотная сторона анархической вольности, субъективистского произвола, эстетического волюнтаризма.

Апология модернизма, идущая рука об руку с проповедью «безбрежного реализма», принижением реалистических традиций, низведением величайших достижений реализма эпохи Возрождения на степень «художественной инвентаризации»,— все это глубоко чуждо подлинному искусству и научной эстетике.

ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА

Вопрос о традициях и новаторстве, который мы уже затрагивали, имеет важное значение для судеб нового искусства. Известно, что в истории советского искусства существовали направления, активно выступавшие в защиту новаторства и категорически отвергавшие значение традиций, с которыми связывали представление о консервации принципов старого искусства. Теоретики Пролеткульта заявляли, что «робкая почтительность» в отношении к старой культуре влечет за собой «закабаление революционного духа» умирающим буржуазным прошлым.

Иные призывали уничтожить красоту, ликвидировать искусство. В статье лефовца О. Брика «Уцелевший бог» читаем: «Немало богов ниспровергнуто пролетариатом, немало святынь развенчано. Но один бог уцелел, в один храм боится вступить победоносный пролетариат. Этот бог — красота, этот храм — искусство...» «Надо ежедневно плевать на алтарь искусства» [1].

Борис Кушнер в статье «Геральдические звери» призывал: «Плюньте на греков, на Аристотелей и Платонов. Не позволяйте запугивать себя геральдическими зверями» [2].

Совершенно очевидно, что подобные призывы способствовали не строительству новой культуры, а идеологическому разоружению в борьбе за нее. Наша партия под руководством В. И. Ленина решительно боролась с этими опасными установками. «Правда» писала: «Под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм), а в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)» [3].

Несовместимость подобной теории и практики с идеями научного социализма была вскрыта Лениным с исчерпывающей глубиной: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, кото-

---

[1] «Искусство коммуны», 1918, 29 декабря.
[2] «Искусство коммуны», 1919, 23 марта.
[3] «Правда», 1920, 1 декабря.

рые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» [1].

С культурой прошлого связана героическая освободительная борьба за будущее. Прошлое — колыбель настоящего, а настоящее — колыбель будущего. День сегодняшний подготовлен днем вчерашним, и без него он был бы невозможен.

Идея творческой преемственности неотделима от идеи новаторства. Без созидания нового, оригинального истинное искусство не существует.

Советские исследователи рассматривают традиции как активную, динамичную связь между прошлым и настоящим, как выражение внутреннего единства и непрерывности развития духовной культуры народа. Понимаемые таким образом традиции предполагают новаторство, так же как новаторство видит в традициях свой исходный пункт, свою родную почву. Разумеется, демократические традиции не ограничены национальными рамками. На это обратил внимание еще Гегель, по замечанию которого «трагедии и комедии Шекспира привлекали всегда более широкий круг публики, ибо в них, несмотря на их национальный характер, значительно перевешивает общечеловеческий элемент, так что Шекспир оказался неприемлемым лишь там, где опять-таки национальные художественные условности настолько узки и специфичны, что они либо просто исключают наслаждение такими произведениями, либо наносят ему ущерб» [2].

Совершенно очевидно, что сближение национальных культур, отражающее закономерности развития советского общества, усиливает их взаимообогащение, расширяет перспективу роста общечеловеческого при сохранении национальной специфики. Как удачно заметил Л. Леонов, «на любой общечеловеческой ценности лежит неистребимая печать нации, где она родилась» [3].

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 41, стр. 304, 305.

[2] *Гегель.* Соч., т. XIV, стр. 346.

[3] *Леонид Леонов.* Литература и время. Избранная публицистика. М., «Молодая гвардия», 1964, стр. 176.

Попытки доказать, будто в социалистическом и капиталистическом мире классовые и национальные «границы упали» (Эрнст Фишер, «Дух времени»), будто процесс «стирания национальных граней» продолжает «углубляться в области культуры и искусства» (Витторио Страда, «Мысли об итальянском романсе»), не соответствуют действительности. Взаимодействие национального и интернационального состоит не в стирании национальных традиций, а в историческом и диалектическом взаимообогащении. В сокровищницу интернациональной культуры и искусства входит лучшее из нашего национального опыта. В свою очередь, опыт одной национальной культуры обогащается не безнациональными (космополитическими) «открытиями», а подлинными достижениями других национальных культур. Социалистический реализм выполняет и такую сложную задачу, как объединение многоликих, разноязычных форм искусства, без покушения на их национальное своеобразие [1]. Единое многонациональное искусство — это уже не лозунг, а реальная действительность. Это и не удивительно: сближение и взаимообогащение национальных форм искусства происходит в условиях расцвета социалистических наций, в условиях подъема исторического творчества всех советских народов.

История искусства учит: ни традиции, ни новаторство, как бы ни было велико их значение, недопустимо абсолютизировать. То и другое необходимо рассматривать конкретно-исторически. Есть традиции и «традиции», есть новаторство и псевдоноваторство, новаторство ради новаторства. Не всякая традиция заслуживает продолжения и развития. Не всякое новаторство способно обогатить искусство. Тот, кто пытается связать происхождение социалистического реализма с модернистскими течениями XX века, кто считает духовными отцами современного передового искусства Джойса, Пруста, Кандинского, Малевича и т. п., тот извращает подлинную картину эволюции реализма. Что касается абсолютизации традиций, даже прогрессивных,— она может привести к своеобразному традиционализму, к архаизации искусства. Абсолютизация определенной художественной формы несовместима с подлинным новаторством. Истинное новаторство связано прежде всего

[1] См. *А. Метченко.* О социалистическом реализме и социалистическом искусстве. «Октябрь», 1967, № 6, стр. 189, 190.

с новым идейным содержанием, умением художника видеть и всячески поддерживать прогрессивное, отображать новое. Речь идет о новых идеях, мыслях, чувствах, о коммунистическом отношении к труду, обществу, окружающим людям. Раскрытие сложного процесса становления нового человека — одна из центральных проблем новаторства, понимаемого в духе социалистического реализма. Нельзя оценивать художественные произведения со стороны содержания, не учитывая то новое, что открывают они в самой жизни. Новаторство в области содержания закономерно влечет за собой новаторские поиски в области формы. Д. Шостакович справедливо заметил, что традиции и новаторство — неразъединимые звенья единого процесса развития искусства и их нельзя рассматривать в отрыве друг от друга. Истинное новаторство покоится на фундаменте лучших традиций, и, наоборот, устойчивы и плодотворны те традиции, в которых наличествуют элементы, выводящие эти традиции за пределы породившего их времени [1].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Категории творческого метода и мировоззрения — закономерный результат развития художественной культуры, характеризующий изменения, происходящие в сфере эстетических вкусов и потребностей, материального и духовного производства. Споры и дискуссии, сопутствующие утверждению или отрицанию того или иного метода, отражают интересы противоборствующих сил. Тот факт, что история социалистического реализма отмечена борьбой мнений и идей, не является чем-то беспрецедентным. В художественном развитии это явление обычное. История классицизма, сентиментализма, романтизма, натурализма, символизма сопровождалась не менее бурными спорами, источники которых не только в новизне методов, но и в столкновении идейных, философских и политических концепций. Сошлемся на отдельные факты. В свое время некоторые критики, восторженно относившиеся к Пушкину-романтику, не приняли Пушкина-реалиста, не признали

---

[1] См. *Д. Шостакович.* Призвание композитора. «Правда», 1962, 17 января.

его лучшего творения — «Евгения Онегина». Нечто подобное произошло и с Гоголем. Восторгавшиеся «Вечерами на хуторе близ Диканьки» не признавали «Ревизора» и «Мертвые души».

Обозревая историю социалистического реализма, иные удивятся, узнав, что такой выдающийся критик-марксист, как Воровский, отнесся к появлению «Матери» Горького с нескрываемым критицизмом. В статье «Максим Горький» он сетует на то, что действующим лицом повести автор сделал не рабочую массу, а ее отдельных представителей — Павла Власова, Рыбина, Весовщикова, Ниловну, что будто бы привело к «обесцвечению толпы». Во всем этом, по мнению Воровского, сказался «прежний индивидуализм автора». Выводы, к которым пришел критик, весьма неутешительны: таких матерей, как Ниловна, вообще не бывает, они не типичны для данной среды и данного времени; автор заполнил повесть не живыми реальными людьми, а ликами, написанными в условном, иератическом письме, и т. д. и т. п. [1]. Примерно такое же отношение к «Матери» проявил и Плеханов.

О критиках декадентского лагеря говорить не приходится. Они дружно твердили: Горький исписался! Горький кончился! Иные вопрошали: а начинался ли он? Наши идейные противники и сейчас отказываются признать факт существования великого социалистического искусства. Но социалистический реализм с каждым годом завоевывает все новых и новых сторонников.

Давно и справедливо замечено: чтобы представить, что такое социалистический реализм, надо обратиться к лучшим произведениям советского искусства, в которых он обрел свое конкретное воплощение. В этих произведениях запечатлены деяния народных масс, создающих под руководством Коммунистической партии новый мир.

Провозглашенный на Первом Всесоюзном съезде писателей (1934) основным методом советской художественной литературы, социалистический реализм к тому времени уже на деле играл эту поистине историческую роль. Правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии предполагает столь же правдивое воспроизведение типических характеров в типи-

---

[1] См. *В. В. Воровский*. Соч., т. II. Л., Соцэкгиз, 1931, стр. 202, 203.

ческих обстоятельствах, без которых реализм невозможно представить. «Писатель-реалист склонен к синтезу, к сводке общезначимого... в единое, целостное. Это единое суть типичное, и помимо своей стройности, красоты — ценности эстетической — оно имеет для нас ценность неоспоримого исторического документа» [1].

Рожденный накануне неизбежной победы нового строя, социалистический реализм, развивая лучшие традиции мирового искусства, утверждает дух творческой активности, дух борьбы за социализм и все явления жизни, все факты настоящего и прошлого рассматривает в свете этой социалистической перспективы.

---

[1] *М. Горький.* История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 120.

Г Л А В А 7

ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ

*

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ПРЕКРАСНОГО, НАСЛАЖДЕНИЕ ПРЕКРАСНЫМ

Как заметил Маркс, предмет искусства «создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой» [1]. Традиционные работы по эстетике много говорят о том, чтó создает человек, и почти ничего не говорят о том, чтó «создает» общественного человека. Между тем в общественном развитии имеет значение не только то, что человек создает разнообразные предметы, произведения искусства и т. п., но и то, что создаваемые человеком предметы, произведения искусства воздействуют на человека, формируют его чувства, потребности, вкусы.

Развитие и обогащение внутреннего мира человека протекает под решающим влиянием мира внешнего, предметного. Как заметил Бальзак, мир духовный формируется по лекалу мира материального. Человеческие чувства, в том числе эстетическое чувство, развиваются под воздействием объективной реальности. Мы уже говорили, что в эстетическом предмете потенциально заключена возможность изменения и развития нашей эстетической способности. Если создаваемая человеком музыка развивает определенное чувство, то музыкальная память не раз и не два заставляет «звучать» полюбившиеся и вследствие этого ставшие «нашими» произведения, которые так или иначе выражают

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 12, стр. 718.

наше внутреннее состояние. Мы ничего не поймем в природе эстетического чувства, если не поймем природы предмета, под влиянием которого оно развивается. Овладевая предметом, человек утверждает в нем силу своего чувства, иначе говоря, силу своего духовного существа.

Чтобы в полной степени наслаждаться искусством и правильно судить о нем, надо быть художественно образованным человеком. Думать, что воспитание эстетического чувства протекает само собой, стихийно,— значит допускать серьезную ошибку. Знание эстетической теории имеет существенное значение в системе эстетического воспитания, но никакое знание теории не может заменить непосредственного знания произведений искусства.

НАРОДНАЯ «ШКОЛА» ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ

А народ? Разве народ, создавший и сохранивший в течение веков бесценные жемчужины словесного, музыкального, хореографического и прикладного искусства, имел художественное образование? Где художественные школы, в которых народ изучал историю и теорию искусства? Да, таких школ не было. На протяжении столетий в массе своей народ был неграмотен, не знал даже и обычной школы.

Но отсутствие школы в общепринятом смысле вовсе не означает, что у народа не было своей особой, народной «школы». Она состояла в традиционной передаче от поколения к поколению художественного опыта, который накапливался столетиями.

Да, народ не изучал ни теории, ни истории искусства, но именно это доказывает, что в художественном образовании никакая история и теория, никакая эрудиция не в состоянии заменить непосредственного знания произведений искусства. У народа, придавленного игом эксплуатации, была своя «система» художественного образования, свой способ передачи знаний, навыков, эстетических традиций. История искусства может много рассказать об этом.

Развитие поэтического чувства в огромной степени совершается под воздействием поэзии и других видов искусства. Мир чувств и мыслей, создаваемый художниками, становится нашим внутренним достоянием. Сложные кон-

фликты, потрясающие душу героев, в результате эстетического воздействия становятся «нашими» конфликтами, мы их переживаем и как бы соучаствуем в них. Наш внутренний мир наполняется новым содержанием, ум и сердце получают новую пищу. То, что для нас было чем-то внешним, посторонним, становится частью нашей внутренней эстетической жизни.

ОБЪЕКТИВНАЯ И СУБЪЕКТИВНАЯ ДИАЛЕКТИКА

По мнению Маркса, торговец минералами лишен минералогического чутья, он как бы не замечает естественной красоты минералов. Почему? Потому, что в минералах он видит прежде всего стоимость и оценивает минерал по тому, сколько может за него получить, а не по тому, что минерал обладает эстетическими свойствами, ради которых его гранят и шлифуют. Торгашеский подход ограничивает, подавляет эстетическое чувство.

Останавливаясь на том, как природа и созданные человеком предметы воздействуют на чувства, мы, по существу, касаемся объективной и субъективной диалектики. Без ясного понимания этой диалектики невозможно объяснить процесс развития эстетического чувства.

Овладевая тем или иным предметом, человек постигает его при посредстве чувства и разума. Процесс овладения предметом не следует понимать как процесс механического «восприятия» предмета. Впечатления, получаемые в процессе восприятия произведений искусств, нельзя свести только к акту внешнего воздействия. Ощущение, как известно, представляет собой энергию внешнего раздражения, превращенную в факт сознания. Эстетическое наслаждение, доставляемое искусством, не сводится к обычному ощущению или простому эмоциональному возбуждению, которое может бесследно угаснуть, как звук потревоженной струны. С эстетическим наслаждением связано активное проникновение наших чувств и мыслей в глубокий и сложный смысл, воплощенный в художественно совершенной форме. Искусство открывает новое, существенно важное в окружающем мире. Воспринимаемое не проходит бесследно для чувств и разума. Эстетическое наслаждение неотделимо от развития, обогащения духовного мира.

Говоря об эстетическом предмете, мы имеем в виду не только то, что в буквальном смысле является «предметом». В данном случае понятие «предмет» объемлет собою многообразнейшие предметы и явления природы, окружающей жизни вообще и, разумеется, произведения искусства, знакомящие нас с судьбами, чувствами, мыслями и поступками людей, живших в разные эпохи.

В статьях о Пушкине Белинский замечает: люди находят в поэзии что-то давно им знакомое, что-то свое собственное, что они ясно или неясно сами предощущали или о чем мыслили, но чему не могли дать ясного образа и что, следовательно, сумел выразить только поэт. На этой же общности и основывается возможность всем и каждому, в ком есть человеческое, переживать произведения художника, изучать их. Пережить творения поэта — значит «перечувствовать в душе своей все богатство, всю глубину их содержания, переболеть их болезнями, перестрадать их скорбями, переблаженствовать их радостью, их торжеством, их надеждами. Нельзя понять поэта, не будучи некоторое время под его исключительным влиянием, не полюбив смотреть его глазами, слышать его слухом, говорить его языком. Нельзя изучить Байрона, не быв некоторое время байронистом в душе, Гете — гетистом, Шиллера — шиллеристом и т. д. ...Увлечение поэтом есть первый и необходимый момент в процессе его изучения» [1].

Процесс эстетического воспитания, имеющего столь важное значение в формировании нового человека,— процесс сложный, многообразный и вместе с тем действенный, созидательный. С развитием эстетических способностей и удовлетворением эстетических потребностей связано развитие человеческих качеств в самом человеке. «Лишь благодаря предметно-развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз,— короче говоря, такие *чувства,* которые способны к человеческим наслаждениям...» [2]

Духовное богатство человека возникло под влиянием богатства материальной практики, своим возникновением и развитием этой же самой практике обязаны музыкальное

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VII, стр. 310—311.
[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 141.

ухо, глаз, научившийся понимать красоту формы, и все остальные духовные чувства, по справедливости называемые человеческими чувствами.

ЧАСТНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ РАЗВИВАЕТ АЛЧНОСТЬ, ГРУБОСТЬ

Частнособственническая цивилизация развивала чувства грубые. По словам Энгельса, она привела «в движение самые низменные стремления и страсти людей и развив их в ущерб всем их остальным задаткам. Грубая алчность была движущей силой цивилизации с ее первого до сегодняшнего дня; богатство, еще раз богатство и трижды богатство, богатство не общества, а вот этого отдельного жалкого индивидуума, было ее единственной, определяющей целью. Если при этом выходило так, что при ней все более развивалась наука и повторялись неоднократно периоды высшего расцвета искусства, то только потому, что без этого не были бы возможны все достижения нашего времени в области накопления богатства» [1].

ВЫСШЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ — ЭТО КОММУНИЗМ

Энгельс приводит слова Льюиса Моргана:

«Голая погоня за богатством не должна быть конечным призванием человечества, если вообще прогресс и на будущее время остается законом, каким он был в прошлом. Протекшее с начала цивилизации время представляет собой только ничтожную долю протекшей жизни человечества, только ничтожную долю времени, которое ему еще предстоит прожить. Распад общества угрожает нам как завершение исторического периода, единственной конечной целью которого является богатство, потому что такой период содержит в себе элементы своего собственного уничтожения.

Демократия в управлении, братство внутри общества, равенство прав, всеобщее образование украсят следующую высшую ступень общества, для наступления которой непре-

---

[1] *Ф. Энгельс.* Происхождение семьи, частной собственности и государства. М., Партиздат, 1937, стр. 234.

рывно работают опыт, разум и наука. *Оно будет возрождением,— но в высшей форме — свободы, равенства и братства древних родов»* [1].

Сказано прекрасно — и как будто в наши дни. Коммунизм кладет предел господству частной собственности, грубым зоологическим чувствам.

Всестороннее развитие человека, удовлетворение его возрастающих потребностей становится высшей целью коммунистического общества. Общество, в котором по-настоящему зазвучит горьковский афоризм «все в человеке, все для человека», будет коммунистическим обществом, ибо только коммунизм создает реальные условия для всестороннего развития каждого человека.

ЧТО ТАКОЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ НАСЛАЖДЕНИЕ

Эстетическим наслаждением мы называем бескорыстную, светлую радость, доставляемую прекрасным. Бескорыстный характер эстетического наслаждения не следует метафизически противопоставлять, как это делали Кант и Шиллер, понятию пользы. И бескорыстное может быть полезным, и в полезном может проявляться бескорыстие. Кант и Шиллер «полезное» трактовали как связанное с эгоистическим, чуждым истинной красоте интересом. Но разве состояние светлой радости, нравственное очищение, духовное обогащение не доказывают безусловной полезности бескорыстного эстетического наслаждения?

Высоко оценивая значение эстетического наслаждения и воспитания эстетического чувства, утверждая, что оно есть условие человеческого достоинства, основа добра, нравственности, гражданской доблести и патриотизма, Белинский показывает, какую роль играет и продолжает играть поэзия Пушкина в этическом и эстетическом воспитании народа.

Нельзя не привести одно классическое суждение Белинского — классическое по своей эстетической глубине и тонкости:

«Общий колорит поэзии Пушкина и в особенности лирической — внутренняя красота человека и лелеющая

---

[1] *Ф. Энгельс.* Происхождение семьи, частной собственности и государства, стр. 236.

душу гуманность. К этому прибавим мы, что если всякое человеческое чувство уже прекрасно по тому самому, что оно человеческое (а не животное), то у Пушкина всякое чувство еще прекрасно, как *чувство изящное.* Мы здесь разумеем не поэтическую форму, которая у Пушкина всегда в высшей степени прекрасна; нет, каждое чувство, лежащее в основании каждого его стихотворения, изящно, грациозно и виртуозно само по себе: это не просто чувство человека, но чувство человека-художника, человека-артиста. Есть всегда что-то особенно благородное, кроткое, нежное, благоуханное и грациозное во всяком чувстве Пушкина. В этом отношении, читая его творения, можно превосходным образом воспитать в себе человека, и такое чтение особенно полезно для молодых людей обоего пола. Ни один из русских поэтов не может быть столько, как Пушкин, воспитателем юношества, образователем юного чувства» [1].

Чернышевский уподобляет ощущение, производимое в человеке прекрасным, светлой радости, похожей на то, «какою наполняет нас присутствие милого для нас существа. Мы бескорыстно любим прекрасное, мы любуемся, радуемся на него, как радуемся на милого нам человека. Из этого следует, что в прекрасном есть что-то милое, дорогое нашему сердцу» [2].

Истинную красоту в человеке составляет то, в чем мы видим выражение жизни — такой, какая очаровывает нас, такой, к которой мы сами чувствуем влечение. Что же нас очаровывает? «Нас очаровывает все, в чем проявляется наш идеал, цель и предмет наших желаний и нашей любви» [3].

Чернышевский глубоко прав, связывая с понятием идеала глубокий социальный смысл, перспективу человеческого совершенствования, цель и предмет наших желаний, наших высших стремлений к прекрасному.

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VII, стр. 339.

[2] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. I, стр. 59. В сноске Чернышевский замечает: «Я говорю о том, что прекрасно по своей сущности, а не потому только, что прекрасно изображено искусством; о прекрасных предметах и явлениях, а не о прекрасном их изображении в произведениях искусства: художественное произведение, пробуждая эстетическое наслаждение своими художественными достоинствами, может возбуждать тоску, даже отвращение сущностью изображаемого».

[3] Там же, стр. 236.

МАРКСИЗМ О СОЦИАЛЬНОЙ ОБУСЛОВЛЕННОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАСЛАЖДЕНИЯ

Говоря о том, что способ и содержание наслаждения всегда определяется всем строем общества, Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии» замечают: «В средние века наслаждения были полностью классифицированы; каждое сословие имело свои особые наслаждения и свой особый способ наслаждаться. Дворянство было сословием, обладавшим привилегией — жить исключительно для наслаждения, тогда как у буржуазии существовал уже разрыв между трудом и наслаждением, и наслаждение было подчинено труду. Крепостные — класс, предназначенный только для труда,— пользовались только крайне малочисленными и ограниченными наслаждениями, которые выпадали на их долю скорее случайно, зависели от прихоти их господ и от других случайных обстоятельств и едва ли могут приниматься в расчет.— При господстве буржуазии наслаждения восприняли свою форму от классов общества. Наслаждения буржуазии определялись материалом, произведенным этим классом на различных ступенях его развития, и им был придан — как индивидами, так и усиливающимся подчинением наслаждений денежной наживе — тот скучный характер, каким они отличаются до сих пор. Наслаждения пролетариата,— из-за длинного рабочего дня, в силу чего потребность в наслаждении была доведена до высшей точки, а, с другой стороны, благодаря качественной и количественной ограниченности доступных для пролетариев наслаждений,— приобрели свою нынешнюю грубую форму.— Наслаждения всех существовавших до сих пор сословий и классов должны были вообще быть либо ребяческими, утомительными, либо грубыми, потому что они всегда были оторваны от общей жизнедеятельности индивидов, от подлинного содержания их жизни и более или менее сводились к тому, что бессодержательной деятельности давалось мнимое содержание. Критика этих существующих до сих пор наслаждений могла, конечно, начаться лишь тогда, когда противоположность между буржуазией и пролетариатом развилась настолько, что возможной стала и критика существующего способа производства и общения» [1].

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 3, стр. 419.

Становится понятным, почему великие художники, творившие при господстве помещиков и буржуазии, покидали почву классового эгоизма и переходили на позицию народности, освобождавшую их от необходимости придавать бессодержательной жизни привилегированного слоя мнимое содержание, приобщавшую их к народной жизнедеятельности.

Рабочий класс, взявший в свои руки политическую власть, не только сделал культуру достоянием широких масс, но создал исторические условия для того, чтобы эти массы могли реализовать в строительстве культуры свой творческий потенциал — потенциал, поистине неисчерпаемый. Освобожденный народ выдвигает из своей среды писателей, живописцев, скульпторов, актеров, композиторов, хореографов, деятелей киноискусства, мастеров прикладного искусства, архитекторов, глубоко знающих духовные потребности трудящихся и исповедующих убеждение, что для истинного художника нет и не может быть более высоких интересов, чем интересы народа, строящего коммунизм.

Коммунизм борется не за отречение от наслаждений, а за истинную полноту жизни, за развитие самых возвышенных форм наслаждения. Отвергая идею аскетизма, прикрытую благонамеренными «революционными» фразами, Маркс писал:

«...Не **отречение от наслаждений,** а развитие силы, развитие способностей к производству и следовательно развитие как способности, так и средства для наслаждения. Способность наслаждаться есть условие для того, чтобы наслаждаться, есть, стало быть, первейшее средство для наслаждения, и эта способность есть развитие известного индивидуального задатка, известной индивидуальной производительной силы. Сбережение рабочего времени равносильно увеличению свободного времени, то есть времени для того полного развития индивида, которое само, в свою очередь, как величайшая производительная сила обратно воздействует на производительную силу труда» [1].

В мире социализма и самый труд, который на протяжении столетий был проклятием для человека, стал одним из источников наслаждения.

---

[1] *К. Маркс.* Из неопубликованных рукописей. «Большевик», 1939, № 11—12, стр. 64—65.

В ЧЕМ СМЫСЛ ВОСПИТАНИЯ ЛЮБВИ К ПРЕКРАСНОМУ

Без эстетического воспитания человек не может достигнуть полной духовной зрелости, требующей широкого понимания культуры. А искусство недаром называют квинтэссенцией культуры.

Односторонне понятая утилитарность, прикрываемая благонамеренными фразами о готовности побольше сделать «полезного» для нашего общества, не может никого ввести в заблуждение. Коммунизм, предполагающий всестороннее развитие человека, нельзя свести к техницизму. Искусство, наука и техника в коммунистическом обществе будут развиваться гармонично, в духе взаимоподдержки. Ни о каком антагонизме между ними не может быть и речи.

Иные думают, что понятие «эстетическое наслаждение» неправомерно, чем-то напоминает недоброй памяти декадентскую философию гедонизма. В «Жизни Клима Самгина» Горький показывает один из типичных примеров наслаждения в декадентском духе. Группа гимназистов и гимназисток читает «Санина» Арцыбашева, после чтения гасят свет. Санин, которого Горький остроумно назвал вертикальным козлом,— существо тупое, видящее смысл жизни только в «наслаждениях», которые носят извращенный, подлый характер. Надо ли говорить о том, как чужды и враждебны эти «понятия» о наслаждении нашим понятиям, нашему идеалу естественных, светлых и благородных радостей! И именно потому, что реакционная буржуазия извращала и извращает подлинно человеческое понятие о наслаждениях, нам особенно важно восстановить и утвердить его истинное значение.

Буржуазные идеологи пытаются доказать, что коммунистические представления о наслаждении, о счастье сводятся к «всеобщей сытости». Это клевета на коммунизм, одна из самых глупеньких и пошленьких выдумок буржуазных «учителей жизни».

Наша борьба за материальную и духовную культуру — это борьба за расцвет человеческой личности. Мы выступаем как создатели невиданных по красоте духовных ценностей, как хранители и преемники лучших культурных достижений человечества. Уместно напомнить бессмертные слова Ленина, произнесенные на III Всероссийском съезде комсомола: «...вы сделали бы огромную ошибку, ес-

ли бы попробовали сделать тот вывод, что можно стать коммунистом, не усвоив того, что накоплено человеческим знанием. Было бы ошибочно думать так, что достаточно усвоить коммунистические лозунги, выводы коммунистической науки, не усвоив себе той суммы знаний, последствием которых является сам коммунизм» [1].

Эстетическое наслаждение, доставляемое прекрасным в искусстве, относится к высшим духовным наслаждениям. Мы уже говорили, что с эстетическим наслаждением связана возможность идейного, духовного обогащения, нравственного очищения и возвышения человека. Человек, душа которого соприкоснулась с явлением искусства, уже несколько другой в сравнении с тем, чем он был до этого. Произведения искусства оставляют в сфере человеческих чувств и сознания неизгладимый след.

Истинная красота не есть некая эстетическая абстракция. Она — могучий фактор жизни, она имеет единственную цель — воздействие на человека, воспитание его, формирование прекрасной, гармонической личности.

Люди в состоянии овладеть неисчислимыми художественными ценностями, созданными на протяжении тысячелетий, только в результате планомерного эстетического воспитания. Но такое воспитание становится возможным только в новом, социалистическом обществе, в котором всестороннее развитие отдельного индивида становится условием развития всех.

Истинно человеческие, разумные формы наслаждения есть вместе с тем разумные формы человеческого развития. Аристотель, которого Энгельс называл Гегелем античного мира, пытаясь объяснить тайну эстетического наслаждения, заметил, что, подражая предмету, а потом сравнивая подражание с оригиналом, мы изучаем предмет, изучаем его легко и скоро; в этом тайна наслаждения, приносимого искусством.

Смысл этого замечания сводится примерно к следующему: воспроизводимые искусством предметы и явления мы познаем быстро и легко, испытывая при этом огромное духовное наслаждение, которое и есть наслаждение эстетическое. В искусстве мы познаем быстро и легко, потому что художники потрудились для нас познать то, что они изображают.

---

[1] «В. И. Ленин о культуре и искусстве», стр. 287.

Приводя слова Аристотеля, Чернышевский заметил: «Итак, искусство находится в ближайшем родстве с важнейшим и высочайшим стремлением человеческого духа...» [1]

ИСКУССТВО — МОГУЧАЯ СИЛА

В статье «О художниках» Бальзак заметил: «Человек, повелевающий мыслью,— властелин. Короли правят народами в течение определенного времени; художник правит целыми веками; он изменяет лицо вещей; бросает революции в литейную форму, мнет и формует земной шар... Искусство — это могучая сила» [2]. Бальзак имел в виду то, что мы называем «общественно преобразующей» силой искусства.

Могучую силу эстетического воздействия искусства раскрывает рассказ Глеба Успенского «Выпрямила», в своем роде единственный в мировой литературе.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ «ВЫПРЯМЛЕНИЕ» ТЯПУШКИНА

Провинциального учителя Тяпушкина, впервые попавшего в Луврский музей, рассказывает Успенский, потрясла до глубины души статуя Венеры Милосской, потрясла на всю жизнь и душевно «выпрямила». С первого момента, говорит герой рассказа, «я почувствовал, что со мною случилась большая радость... До сих пор я был похож... вот на эту скомканную в руке перчатку... Что-то... дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня... наполнило расширившуюся грудь... свежестью и светом» [3].

Тяпушкин глядел в оба глаза на эту «каменную загадку», пытаясь объяснить себе, «отчего это так вышло? Что это такое? Где и в чем тайна этого твердого, покойного, радостного состояния всего моего существа, неведомо как влившегося в меня?.. Я чувствовал, что нет на человече-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 316.

[2] *Оноре Бальзак.* Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 15, стр. 222, 223.

[3] *Г. И. Успенский.* Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 247.

ском языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного существа» [1].

Животворящая тайна, с которой соприкоснулся скромный русский учитель — герой Успенского, определяется словами: «эстетическое наслаждение». Оно вызвало в Тяпушкине и большую радость, и нравственное возвышение. Оно внушило ему и далеко заглядывающую вперед мысль о «несовершенстве теперешнего человека», и о «бесконечных перспективах человеческого совершенствования», о «человеческой будущности» [2].

В совершенстве образа Венеры Милосской Глеб Успенский разглядел то, мимо чего довольно часто проходит ограниченная мысль буржуазных теоретиков,— возможность бесконечного прогресса. Искусство своими особыми средствами раскрывает одну из самых сложных, самых трудных, самых волнующих проблем исторического развития.

Конечно, «каменная загадка» не могла разрешить вопроса о методах социального «распрямления» человека, но она заставляла думать, искать пути. В этом величие и сила истинного произведения искусства — вот что хотел сказать автор рассказа.

Глубина и всесторонность понимания воспитательной роли искусства ставят рассказ Глеба Успенского в один ряд с эстетическими трактатами таких мыслителей, как Лессинг, Дидро, Чернышевский.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ

Крупнейшие деятели революционного движения единодушно признают исключительную роль романа Чернышевского «Что делать?» в воспитании передовых взглядов.

«Кто не читал и не перечитывал этого знаменитого произведения? — писал Плеханов.—...кто не становился под его благотворным влиянием чище, лучше, бодрее и смелее? Кого не поражала нравственная чистота главных действующих лиц? Кто после чтения этого романа не задумывался над собственною жизнью, не подвергал строгой проверке своих собственных стремлений и наклонностей? Все мы

---

[1] *Г. И. Успенский.* Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 247.

[2] Там же.

черпали из него и нравственную силу, и веру в лучшее будущее»[1].

Выдающийся деятель международного коммунистического движения Георгий Димитров сознательно и планомерно воспитывал себя по образу и подобию Рахметова. В беседе с группой болгарских пионеров 1 января 1948 года Г. Димитров сказал:

«На меня особенно большое впечатление произвел один из главных героев — Рахметов... Этот роман и этот герой Чернышевского оказали на меня исключительно благотворное влияние. Я хотел быть таким, как Рахметов. То, что делал он, начал систематически делать и я. Может быть, шесть или более месяцев я был под влиянием Рахметова. Одно решил не делать, считая это излишним,— испытание с доской с гвоздями, хотя и приготовил доску.

Это оказало свое воздействие на меня, особенно на Лейпцигском процессе, когда мне пришлось перенести тяжелейшие страдания, особенно в Моабитской тюрьме в Берлине»[2].

В. И. Ленин говорил о романе «Что делать?»: «Вот это настоящая литература, которая учит, ведет, вдохновляет. Я роман «Что делать?» перечитал за одно лето раз пять, находя каждый раз в этом произведении все новые волнующие мысли»[3]. Роман «дает заряд на всю жизнь»[4], показывает, «каким» должен быть революционер»[5].

ИСКУССТВО ДАЕТ ОЩУЩЕНИЕ ВЫСШЕГО СЧАСТЬЯ

Слушая сонату Бетховена, В. И. Ленин сказал: «Ничего не знаю лучше «Apassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди»[6].

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Соч., т. V, стр. 114.

[2] *Г. М. Димитров.* Избранные произведения в двух томах, т. I. М., Госполитиздат, 1957, стр. 386.

[3] *М. Эссен.* Встречи с Лениным. «Воспоминания о Ленине», т. I. М., Госполитиздат, 1956, стр. 251.

[4] *Н. Валентинов.* Встречи с В. И. Лениным. «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 132.

[5] Там же, стр. 134.

[6] *М. Горький.* Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17, стр. 39.

Великий ученый нашего века Альберт Эйнштейн говорил, что ощущение высшего счастья ему дают произведения искусства, в которых он черпает такое блаженство, как ни в какой другой области.

Осмысляя с позиций марксистского мировоззрения «общественно преобразующую» роль искусства и литературы, А. Н. Толстой заметил: искусство и литература помогают партии строить крепость невидимую, несокрушимую крепость души народной.

Мнение Леонида Леонова:

«Искусство есть такая сторона народной жизни, без которой народ просто не может жить сегодня — это его повседневная, естественная потребность: осмысление великого пройденного пути. И поэтому всем нам на искусство следовало бы смотреть серьезнее...» [1]

Один из читателей «Судьбы человека» в письме к М. Шолохову сделал признание:

«У меня было такое впечатление, когда я кончил читать Ваш рассказ, как будто кто-то большой и умный пришел ко мне домой и рассказал, какой я еще плохой человек. Дело в том, что у меня есть неродной сынок, которому 10 лет. Немало было таких случаев, когда из-за ребенка между мной и женой начинались ссоры. Да и мне тоже было нелегко. Чужой разговор, чужой взгляд и руки ребенка, которые меня обнимали,— все было неродное. Сейчас, когда я прочитал Ваш рассказ, в душе моей все перевернулось. Как я был неправ! Сколько я принес маленькому человеку горьких дней! И странное дело. Вы ни одним словом не напоминаете о плохих сторонах Соколова, а только хорошее о нем рассказываете. Но за благородными и мужественными поступками Соколова я начинаю видеть свои поганые стороны как на ладони. Как Вы умеете легко и просто об обыденных человеческих судьбах рассказывать так сильно! Ваш рассказ я читал ночью. Когда я закончил его, я зажег свет в следующей комнате и долго смотрел на спящего ребенка. С этой ночи я стал другой» [2].

Может ли быть большая похвала произведению, чем такое признание читателя!

Эстетическое воздействие искусства состоит не только в том, что мы называем удовольствием, но и в том, что

---

[1] «Литературная газета», 1960, 12 апреля.
[2] «Москва», 1959, № 2, стр. 221.

оно расширяет и углубляет наше познание, формирует и направляет наши чувства, мысли, обогащает и облагораживает нашу душу. Здесь нам кажется уместным сделать некоторые сопоставления.

Эрих Мария Ремарк, участник первой мировой войны, как известно, обрел литературное имя по выходе в свет его романа «На Западном фронте без перемен» (1929). Затем он выпустил роман «Возвращение» (1931) — на тему о потерянном, не приспособленном к жизни поколении участников войны. Мотивы духовного опустошения проходят и через более поздние романы Ремарка, как, например, «Время жить и время умирать», «Триумфальная арка» и др. Ушибленные войной, герои Ремарка не могут душевно «выпрямиться» на протяжении всей последующей жизни. Это приводит к настроениям асоциальности, уходу от политической борьбы, замыканию в узкий мир друзей, к поэтизации случайных связей, «роковой» любви и т. д.

Человек рожден не для битв ради переустройства мира на лучших — разумных и справедливых — основах, а ради личных утех, маленького, пусть даже непрочного счастья в обществе случайных подруг и прожигателей жизни — такова «философия» героев Ремарка, размагничивающая души не умудренных жизнью молодых читателей. Ремарковский антифашизм временами утрачивает всякую остроту и действенность.

Иной герой показан Шолоховым, иные мотивы звучат в его рассказе. На долю Соколова выпали исключительно тяжкие испытания. Несмотря на это, а может быть благодаря этому, Соколов жаждет жизни, деятельности, счастья и начинает борьбу не на словах, а на деле. Соколов — порождение нового мира, новых человеческих отношений. В его цельном и сильном нравственном облике все привлекает.

Фильм «Судьба человека» обошел экраны многих стран, его посмотрели миллионы советских и зарубежных зрителей, увидевшие в образе Андрея Соколова, талантливо воплощенного С. Бондарчуком, простого, сердечного человека, обладающего цельным характером, сильной волей, неистребимым жизнелюбием, верой в счастье, в завтрашний день. В этом простом, добром и могучем человеке выразились типичные черты героя нашего времени.

Лучшие произведения советской литературы, живопи-

си, скульптуры, музыки, театра, кино активно участвуют в великом деле формирования духовного облика нового человека. Сколько читателей и зрителей были взволнованы превосходным фильмом А. Довженко и Ю. Солнцевой «Повесть пламенных лет», повестями Чингиза Айтматова, «Молодой гвардией» Фадеева, глубоко поэтичным романом М. Стельмаха «Правда и кривда» и другими произведениями социалистического искусства!

Скульптурная группа Ф. Фивейского «Сильнее смерти» рисует нравственный облик непокоренных, сильных духом людей. Нечеловеческие пытки, которым подвергли их фашистские изверги, не сломили героев, в их взорах презрение и ненависть к врагу, которому никогда не угасить веру в красоту и величие социалистического мира, воспитавшего советских героев.

Установленный на Мамаевом кургане к 50-летию Советской власти грандиозный монумент в честь великой битвы под Сталинградом принадлежит к числу самых выдающихся произведений мировой скульптуры, самых значительных творческих удач его автора Е. В. Вучетича. Имея в виду поразительно высокие эстетические качества этого произведения, нетрудно предсказать исключительную роль, которую ему придется сыграть в деле воспитания благородного и прекрасного чувства любви к нашей матери-Родине.

Искусство, запечатлевшее живые черты людей великой и неповторимой эпохи, приобретает для современников и их потомков значение эстетической школы, «учиться» в которой становится живой потребностью и высокой обязанностью тех, кто стремится продолжать традиции героического советского народа. Советское искусство решает самые трудные, самые сложные вопросы, связанные с формированием духовного облика нового человека. Что он собой представляет?

ЧЕЛОВЕК БУДУЩЕГО

Мы живем в такой исторический период, когда люди среди нас стремятся работать и жить по-коммунистически, когда формируется человек будущего. Он формируется в творческом труде, в нашей повседневной жизни. Искусство мощно способствует этому великому процессу.

Писателю, чуткому к веяниям своего времени, способному мысленным взором проникнуть в будущее, наш сегодняшний день дает возможность собрать материал для создания образа нового героя, который бы стал примером для современников, подобно тому как для иных поколений примером служили образы Овода, Павки Корчагина и других.

Могучим стимулом формирования нового человека является моральный кодекс строителя коммунизма, воплощающий в себе нормы нравственности, выработанные народными массами на протяжении тысячелетий борьбы с социальным гнетом и всяческими пороками. Моральный кодекс противопоставляет эгоистическим взглядам и нравам старого мира коммунистическую мораль — самую справедливую и благородную мораль, выражающую интересы и идеалы всего трудящегося человечества.

Советское искусство и литература призваны воодушевлять людей на борьбу за коммунизм, развивать в них высокие нравственные качества, нетерпимость к буржуазной идеологии и морали, любовь ко всему подлинно прекрасному. Коммунизм и красота неотделимы. Эта мысль глубже входит в сознание народных масс — как символ невиданных перемен, происшедших в духовной жизни народа, как одно из бесчисленных свидетельств того, что страна социализма является мировым центром самой передовой культуры.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ИЗ ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Г Л А В А 1

АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА

*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

В предыдущих частях мы рассматривали по преимуществу вопросы эстетической теории; история этой науки была затронута как бы мимоходом. В заключительной части мы сделаем обзор — по необходимости беглый — некоторых важнейших этапов истории эстетики.

Нельзя не вспомнить при этом мысль Чернышевского о взаимосвязи истории и теории искусства, которые на протяжении веков составляли основное содержание эстетики. Мысль эта такова: без истории предмета нет теории предмета, но и без теории предмета нет его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах. История служит основанием теории, а теория помогает более полной и совершенной обработке истории. В свою очередь, лучшая обработка истории служит дальнейшему усовершенствованию теории, и так далее, до бесконечности будет продолжаться их взаимодействие на обоюдную пользу истории и теории.

«ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ» ДОИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Эстетика, названная Гегелем философией искусства, зародилась, как мы уже говорили, не одновременно с искусством. История показывает, что возникновению эсте-

тики, стремящейся к систематизированному изложению взглядов на искусство и прекрасное, предшествует длительный период, не знающий эстетической, правовой или какой-либо иной теории. История первобытного искусства, не знакомая с эстетическими теориями, измерялась многими тысячелетиями. Люди сначала учились практическому преобразованию природы, созданию произведений искусства и лишь значительно позднее научились теоретизировать, обобщать художественную и иную практику.

Любая отрасль научного знания, любая теория возникает не по мановению волшебной палочки, а из настоятельной потребности развития материальной и духовной жизни общества. Общественная практика предшествует всякой теории, а не наоборот. Из сказанного, разумеется, не следует, что первобытная община, в недрах которой зародилось древнейшее искусство, не имела даже зачатков эстетических взглядов, что ей были неведомы элементарные эстетические понятия. Такие взгляды и понятия, вне всякого сомнения, существовали, но вследствие своей неразвитости не могли представлять собой какой-либо эстетической теории. Не следует также думать, что эти взгляды и понятия не претерпевали изменений. Они, бесспорно, изменялись и развивались вместе с развитием художественной деятельности, расширением и усложнением трудовой практики. Длительный период развития первобытного искусства и сопутствующих ему формирующихся эстетических взглядов и понятий — это естественноисторический процесс, предшествующий возникновению эстетической теории на более высокой ступени общественного развития.

Здесь возникает законный вопрос: в какой же форме существовали эти взгляды и понятия в доисторическом обществе? Ответ ясен: единственной формой их действительного существования была устная форма. Эстетические, как, впрочем, и любые другие взгляды и понятия того времени, передавались устно, из поколения в поколение. Трактаты, излагающие эстетические взгляды, появляются лишь в таких исторических условиях, когда развитие искусства в собственном смысле слова (профессионального) сопутствует развитию научного знания.

ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ ОБ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКЕ

Античная эстетическая мысль, оказавшая огромное влияние на последующее развитие европейской эстетики, достигла своего зенита в V—III веках до нашей эры. Ее наиболее крупные представители — Гераклит, Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель, Гораций. Некоторые исследователи склонны утверждать, что эстетика как самостоятельная наука сложилась именно у древних греков и достигла у них едва ли не наивысшего развития, что послеантичное развитие знаменует не прогресс, а регресс в истории эстетической мысли. Это мнение страдает антиисторизмом и не соответствует действительности.

Известно, что в многообразных формах античной философии имеются в зародыше почти все позднейшие типы мировоззрений. Но из этого не следует, что в античном обществе эстетика и философия существовали как сложившиеся самостоятельные науки. У древних греков не было философии как особой, отделившейся области знания, у них была нерасчлененная наука, в которую входили и философские и эстетические представления. Древнегреческие мыслители Демокрит, Эпикур, Аристотель были одновременно и естествоиспытателями.

В рецензии на сочинения Платона Белинский заметил: Сократ «есть мудрец, а не философ. Между этими двумя словами есть большая разница. Мудрецов могла производить только древность, где все стихии жизни были слиты в органическое целое и единое» [1].

АРИСТОТЕЛЬ

Первой попыткой самостоятельного изложения знаний об искусстве была «Поэтика» Аристотеля (384—322 до н. э.). Однако в дошедшем до нас неполном тексте «Поэтики» говорится, главным образом, о трагедии и очень мало об эпопее. Рассуждения о комедии, дифирамбической поэзии, авлетике (игра на авлосе) и кифаристике (игра на кифаре), о которых упоминается в начале «Поэтики», до нас не дошли.

Когда говорят, что Аристотель создал эстетику, логику, этику и естествознание как самостоятельные науки,

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 383.

забывают, что Аристотель, при всей своей гениальности, не мог этого сделать. Он положил лишь начало преобразованию старой, недифференцированной науки в новую, дифференцированную. Недаром В. И. Ленин в «Философских тетрадях», говоря о логике Аристотеля, замечает: «Логика Аристотеля есть запрос, искание, подход к логике Гегеля» [1]. Можно сказать, что «Поэтика» Аристотеля, содержащая изложение взглядов великого мыслителя на искусство, представляет собой запрос на эстетику, искание эстетики, подход к эстетике.

Художественная практика греков опережала их эстетическую теорию. Греки, создавшие великую поэзию, непревзойденную в известном отношении скульптуру и архитектуру, не создали, однако, самостоятельной эстетической науки; они положили лишь начало ее созданию, сделали первый шаг на пути выделения знаний об искусстве в самостоятельную область.

Развитие эстетических взглядов в античном обществе, как и в любом другом классовом обществе, не представляет единого потока. Внутри рабовладельческого общества шла борьба классов, находившая отражение в различных формах общественного сознания. Аристотель, ученик идеалиста Платона, являлся вместе с тем его идейным противником. Борьба между идеализмом и материализмом, проходящая красной нитью через всю духовную жизнь эллинов, находила свое выражение и в эстетических взглядах.

В «Поэтике», «Риторике» и восьмой книге «Политики» Аристотель излагает материалистическое в своей основе понимание искусства как воспроизведения объективного мира.

Говоря об удовольствии, Аристотель замечал в своей «Этике»: только те, кому знакомо наслаждение, доставляемое отвлеченной мыслью, слушанием музыки и лицезрением скульптуры, понимают, что такое удовольствие в его лучшем проявлении и в самой его сущности. По своей природе удовольствие направлено ко благу. Облагораживая и возвышая человека, искусство, по мысли Аристотеля, очищает душу, освобождает ее от дурных и низких страстей. Подымая в душе человека энергию, искусство очищает ее от вредной накипи.

---

[1] *В. И. Ленин.* Философские тетради. М., Госполитиздат, 1965, стр. 326.

ПЛАТОН

В диалоге «Пир» Платон (427 — ок. 347 до н. э.) проводит ту мысль, что истинно прекрасное существует лишь за пределами видимого мира: оно не рождается, не умирает, не оскудевает. Все существующие в «посюстороннем» мире прекрасные вещи являются таковыми лишь постольку, поскольку на них лежит отблеск абсолютно прекрасного. В диалоге «Федр» Платон говорит, что каждый, кто видит здешнюю красоту, вспоминает о красоте истинной, вечной и пламенно стремится вверх в божественном восторге. Эти воспоминания достигают особенной живости и ясности, когда человек пребывает в состоянии вдохновения, облегчающего созерцание вечных идей. Вдохновение же, говорится в диалоге «Ион»,— род одержимости, исступления, от которого умолкает рассудок. А пока рассудок действует, поэт бессилен в истинном творчестве.

В третьей книге «Государства» Платон осуждает такое искусство, которое, по его мнению, расслабляет человеческую душу. Лидийский лад в музыке, который расслабляюще нежен, и сложные лады, нарушающие устойчивость и силу духа, должны быть запрещены. Музыка и танцы должны быть двух типов: фригийского — воинственного и бодрящего, и дорийского — отрезвляющего и успокаивающего. В диалогах «Георгий», «Филеб», «Тимей», говоря об удовольствии, доставляемом произведениями искусства, Платон приходит к выводу, что оно не регулируется мудростью или благом, пробуждает, питает и усиливает низменные импульсы человека, подрывает и губит возвышенные. Смотря трагические пьесы, люди получают удовольствие даже от самого плача.

В отличие от Аристотеля, основатель объективного идеализма Платон видит в искусстве бессильное подражание божественным прекрасным идеям.

ГОРАЦИЙ

Из римских теоретиков искусства необходимо назвать поэта Горация (65—8 до н. э.). Его эстетические взгляды изложены в «Послании к Пизонам», названном еще в древности «Наукой поэзии».

«Послание к Пизонам», написанное в стихотворной форме, не представляет собой теоретического исследования, подобного «Поэтике» Аристотеля. По своему типу оно относится к нормативным поэтикам, содержащим свод канонических правил в духе определенного литературного направления. Это своеобразный теоретический манифест, осуждающий бессодержательную поэзию, подчеркивающий основополагающее значение содержания, необходимость производить тщательную отделку произведения, которое должно быть целостным, простым и гармоничным («Нужны во всем простота и единство»). Важная роль отводится изучению классиков («всем нам Гомер показал, какою описывать мерой грозные битвы, деянья царей и вождей знаменитых»).

«Послание к Пизонам» оказало весьма заметное влияние на формирование эстетики европейского классицизма. «Поэтическое искусство» Буало сохраняет не только ход изложения, но и порядок расположения материала, установленный «Посланием» Горация.

Г Л А В А 2

ЭСТЕТИКА ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

*

ВЕЛИКАЯ КУЛЬТУРА

Искусство и литература достигли значительного развития у древних индийцев, китайцев и других восточных народов, оказавших влияние на последующее развитие мировой культуры.

Между тем европейская буржуазная философия, историография и эстетика не хотят считаться с этим фактом.

Гегель, например, полагает, что «философия в собственном смысле начинается на Западе» [1]. В «Истории эстетики» К. Гильберта и Г. Куна, изданной в 1939 г. в Лондоне, нет даже упоминания об эстетике восточных народов. Вряд ли надо доказывать, насколько неправильна и тенденциозна такая точка зрения.

Видный общественный деятель и философ современной Индии С. Радхакришнан утверждает, что индийская цивилизация, по самым скромным подсчетам, насчитывает четыре тысячи лет, индийская философия насчитывает около трех тысяч лет писаной истории, а ведийские гимны, знаменующие начало индийского искусства, датируются XV веком до н. э. [2].

---

[1] *Гегель.* Соч., т. IX. М., 1937, стр. 92, 115.

[2] См. *С. Радхакришнан.* Индийская философия, т. 1. М., Издательство иностранной литературы, 1956, стр. 5, 49, 52.

«РИГВЕДА»

Искусство и эстетические воззрения древней Индии восходят к «Ригведе». Древнейшая индийская литература, получившая название ведической, представлена четырьмя сборниками — «Ригведа», «Яджурведа», «Самаведа» и «Ахтарваведа». Исследователи «Ригведы» полагают, что составляющие ее гимны созданы воинственными племенами арийцев, когда они со своих прежних мест поселения прокладывали путь в Индию. Язык Вед получил название ведического санскрита. «Ригведа» состоит из 1017 гимнов, содержащих около 10 600 строф. Здесь мы вступаем в очень странный, в очень сложный, самобытный, пестрый мир, в котором через напластования религиозных представлений пробивается своеобразная красота. «Яджурведа» — сборник молитв, формул и правил жертвоприношения. «Самаведа» — сборник песен, который считается нотной тетрадью, предназначенной для обучения жрецов метрике и напеву гимнов. «Ахтарваведа» — сборник заговоров, заклинаний и молитвенных формул, отразивших элементы древней магии. Наиболее известная редакция «Ахтарваведы» насчитывает 6 тысяч стихов, объединенных в 20 книгах.

БРАХМАНИЗМ

Отразившееся в ведических гимнах мифологическое мировоззрение послужило источником религии, философии и эстетики брахманизма. Древнеиндийское изобразительное искусство и зодчество носили также религиозный характер и непосредственно служили целям распространения идей брахманизма.

До нашего времени дошло искусство древнеиндийских храмов, которые сооружались, как правило, из камня. Наибольшее распространение получили стенопись и скульптура, сюжетами для которых служили мифы, легенды, сказания ведических гимнов.

В то время как народное искусство в центр своих изображений ставило человека, эстетика брахманизма считала изображение человека как такового несовместимым с божественным назначением искусства. Брахманизм уподобляет человека капле, в которой божество отражается, как солнце.

«ЧИТРА-ЛОКШАНА»

Для характеристики своеобразия эстетической мысли древней Индии немалый интерес представляет индийский трактат о живописи — «Читра-Локшана», сложившийся под влиянием традиций народных мастеров. В нем содержатся подробные советы и указания живописцам, как изображать людей и божества. Глаза богов должны изображаться блестящими, как коровье молоко и жир, по цвету они могут меняться — небесно-голубые, белые, как цветок лотоса, с большими глазными яблоками черного цвета. Глаза же человека должны быть по краям красные, глазные яблоки черные, блестящие, ресницы длинные, привлекательные, их краски блестящие, мягкие по тонам.

Из «Читра-Локшана» видно, что первоначальное применение живописи в Индии связано с расцветкой и украшением религиозных символов и изображений.

По учению брахманизма, божество в человеческом облике нельзя изображать с индивидуальными человеческими особенностями, божеству подходит обобщенный, идеализированный облик. Цель искусства эстетика брахманизма видела в выражении красоты божественного облика.

Отсюда отвлеченность, условность, символичность образов. В изображении человекоподобных божеств, кроме того, отсутствуют пропорции нормально развитого человеческого тела. В этом отношении древнеиндийская скульптура сильно отличается от древнегреческой.

Предание приписывает создание танцевального и театрального искусства мудрецу Барате. Полубожество Вишвакарма считается небесным архитектором, гением ремесла. Его пятеро сыновей тоже были мастерами: один — кузнецом, другой — плотником, третий — литейщиком, четвертый — каменщиком, пятый — золотых дел мастером. Как видим, даже в эстетику брахманизма проникают мотивы труда, свидетельствуя о связи искусства с повседневной жизнью народа.

ЭПОС

Древнейшие эпические поэмы «Махабгарата» (великая война потомков Бхарата) и «Рамаяна» (сказание о подвигах Рамы) содержат элементы лирики, драмы, ди-

дактических поучений, сведения по отдельным отраслям знания. Эпические поэмы, как и «Ригведа», ортодоксальными индусами рассматриваются как священные книги, которыми надлежит руководствоваться при решении вопросов религии, философии, эстетики и морали.

«РАСА» И «МОКША»

В эстетике древней Индии видное место занимает учение о «раса», означающем блаженство, доставляемое познанием Брахмы. «Раса», или экстаз, находит свое выражение в эмоциях, которые считаются постоянными: любовь, возвышенное состояние духа, глубокое возмущение, радость, удивление, печаль и сострадание, мир, недовольство. Истинными произведениями искусства считаются те, которые вызывают в человеке «раса».

По учению брахманизма, искусству принадлежит важная роль, состоящая в том, что оно ведет человека к внутреннему освобождению («мокша»), т. е. приобщает к божеству. Изображение божества — высшая цель искусства. Чтобы быть достойным этой цели, художник должен быть трудолюбивым, набожным, образованным, негневливым, благоговейным, милостивым, должен знать молитвенные формулы, религиозную философию, изучать науки. Священная обязанность художника — выражать в искусстве космическую жизнь, одушевляющую всю природу, частью которой является человек.

Существенной и весьма ценной особенностью эстетики древней Индии было органически присущее ей, хотя и не выраженное в форме отчетливых тезисов, представление о единстве прекрасного и доброго, о неразрывности эстетического и этического.

Г Л А В А 4

ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ



СВОЕОБРАЗИЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Характер эстетических взглядов европейского средневековья, как и всей средневековой культуры, в решающей мере обусловливался господством христианской церкви. Ее претензии здесь — безграничны. Она стремится подчинить себе всю духовную власть. По словам Энгельса, «средневековье развилось на совершенно примитивной основе. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать во всем с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утративших всю свою прежнюю цивилизацию городов. В результате, как это бывает на всех ранних ступенях развития, монополия на интеллектуальное образование досталась попам, и само образование приняло тем самым преимущественно богословский характер. В руках попов политика и юриспруденция, как и все остальные науки, оставались простыми отраслями богословия и к ним были применены те же принципы, которые господствовали в нем. Догматы церкви стали одновременно и политическими аксиомами, а библейские тексты получили во всяком суде силу закона... Это верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым следствием того

положения, которое занимала церковь в качестве наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя» [1].

«ЭСТЕТИКА» «ОТЦОВ ЦЕРКВИ»

Средневековая эстетика, проникнутая догматизмом и схоластикой, не излагалась в цельных, систематизированных трактатах. Ее реакционную сущность нетрудно заметить в суждениях «отцов церкви» — Августина (354—430), Фомы Аквинского (1225—1274) и других. Отвергая гуманистические взгляды античных мыслителей, «отцы церкви» подвергли суровому осуждению телесные наслаждения, всячески подчеркивали греховность всего плотского, материального, «посюстороннего», проповедовали умерщвление плоти. С их точки зрения, искусство оправдывает свое назначение только в качестве служанки богословия. Церковное искусство исходило из убеждения в том, что земная жизнь лишь отблеск жизни небесной.

Блаженный Августин — виднейший христианский философ-богослов — нападал на «светское» искусство за то, что оно находит красоту вне бога. Прекрасное в природе Августин видел в ее целесообразности, целостности и взаимосвязи. Но создано прекрасное, по Августину, богом.

Отвергая античные формы искусства как «греховные», средневековые схоласты отбросили также теорию «подражания», поскольку она — хотя и своеобразно — ориентировала искусство на познание и воссоздание реальной действительности. С точки зрения «отцов церкви», искусство должно обращать свои взоры не на землю, а на небо, не к людям, а к господу богу. Все, что в произведениях искусства не соответствовало установкам церкви, обрекалось на жестокое гонение и преследование. Народные песни и пляски, выражавшие присущие трудовому народу веселость и жизнелюбие, оценивались как «бесовские» со всеми вытекающими отсюда последствиями [2].

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 7, стр. 360—361.

[2] Подробная характеристика средневековой европейской эстетики содержится в статье М. П. Баскина «Об эстетических теориях средневековья» (сб. «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., 1961). Средневековая эстетика Китая, Индии, Византии, Арабского Востока, Древней Руси изложена в кн. М. Ф. Овсянникова, З. В. Смирновой «Очерки истории эстетических учений» (М., 1963, стр. 38—80), к которой мы отсылаем наших читателей.

ГЛАВА 5

ЭСТЕТИКА ВОЗРОЖДЕНИЯ

*

ЭНГЕЛЬС ОБ ЭПОХЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В развитии материалистических взглядов на искусство значительная роль принадлежит эстетике Возрождения, пришедшей на смену эстетике средневековья.

Характеризуя эту эпоху, Энгельс заметил:

«Это — эпоха, начинающаяся со второй половины XV века. Королевская власть, опираясь на горожан, сломила мощь феодального дворянства и создала крупные, в сущности основанные на национальности, монархии, в которых начали развиваться современные европейские нации и современное буржуазное общество... В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература, Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы... Духовная диктатура церкви была сломлена...

Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая

нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености... Леонардо да Винчи был не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержавшую в себе некоторые идеи, которые много позднее были вновь подхвачены Монталамбером и новейшим немецким учением о фортификации. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени» [1].

Пришедшее вместе с Возрождением новое мировоззрение сделалось естественной опорой передового искусства и науки. Учение Коперника и Джордано Бруно неизмеримо расширило представления о Земле и космосе. Наука освобождалась от унизительной роли служанки богословия. Изобретение книгопечатания необычайно усилило возможность быстрого распространения новых идей. В литературу, живопись, скульптуру, архитектуру и другие искусства, пережившие глубочайший переворот, вместо идеалов религиозного аскетизма, уверенно вошли идеалы свободного человека, открывшего перспективы титанических деяний, духовных и телесных наслаждений.

БЕЛИНСКИЙ О ЕДИНОБОРСТВЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Характеризуя борьбу между эстетическими взглядами средневековья и Ренессанса, Белинский писал: «Всем известно, какие страшные удары нанесены были средним векам демоном иронии! Какое страшное, в этом отношении, произведение «Дон-Кихот» Сервантеса! Реформатское движение было явным убийством средних веков. XVIII век дорезал <их> радикально. Этот умнейший и величайший из всех веков был особенно страшен для средних веков...» [2]

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Соч., изд. 2-е, т. 20, стр. 345—346.
[2] *В. Г. Белинский*. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 158.

Данте Алигьери, Франческо Петрарка, Рафаэль Санти, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Альбрехт Дюрер, Рембрандт, Ван-Дейк, Шекспир, Сервантес, Рабле явились крупнейшими выразителями гуманистических идеалов в различных областях искусства эпохи Возрождения.

ПРИРОДА — КРАЕУГОЛЬНЫЙ КАМЕНЬ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА

Эстетика Ренессанса — ярко выраженный антипод эстетики средневековья. Положение античных мыслителей об искусстве как подражании, воспроизведении действительности становится одним из краеугольных камней эстетики Ренессанса. Альбрехт Дюрер (1471—1528) утверждал: «Искусство на самом деле заключено в природе. Кто сумеет вырвать его у нее, тот владеет им» [1]. Леонардо да Винчи (1452—1519) считает, что художником можно стать только в том случае, если будешь учиться «на предметах природы... Ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой» [2].

Положение о «подражании» является своеобразным призывом к правдивому воспроизведению действительности. Недаром Гамлет, давая наставления актерам, советует не выходить за границу естественности, не нарушать меры, «держать как бы зеркало перед природой» [3].

Леонардо да Винчи призывал живописцев учиться у природы. При этом великий художник и ученый исходил из убеждения в том, что жалок тот ученик, который не превзойдет учителя,— стало быть, в сфере прекрасного искусство может и должно превзойти природу.

По утверждению Леона Батиста Альберти (1404—1472), который был художником, писателем, ученым, музыкантом и архитектором, природа — всеобщая учительница. Теория искусства, изложенная им в «Трех книгах о живописи», является, в основе, материалистической; она имела большое значение для художников эпохи Возрождения.

---

[1] «Мастера искусства об искусстве», т. 1. М.—Л., 1937, стр. 373.

[2] Там же, стр. 121, 123.

[3] *Шекспир.* Гамлет, акт III, сцена 2. Полн. собр. соч., М., «Искусство», стр. 75.

В первой книге сущность живописи трактуется как изображение видимого. С точки зрения Альберти, лучи света — слуги зрения, несущие формы видимых вещей чувству. Во второй книге живопись определяется как «божественная сила», которая людей отсутствующих делает как бы присутствующими, людей умерших делает как бы живыми. Лицо умершего обретает благодаря живописи долгую жизнь. Далее рассматриваются композиции, пропорции тела, свет и тени.

В третьей книге высказывается пожелание, чтобы живописец знал геометрию.

Главная мысль Альберти заключается в том, чтобы следовать велениям природы. Изображаемому надо придавать не только сходство, но и красоту. Для этого следует брать у всех прекрасных тел каждую, особенно восхваляемую часть, ибо в одном теле никогда не встречается совершенная красота, она редка и распылена во многих телах.

Тут перед нами раскрывается один из важнейших принципов эстетики Ренессанса, состоящий в требовании строить произведение на основе обобщения, которое можно было бы назвать реалистическим, т. е. на основе тщательно обдуманного «соединения» сходных черт, принадлежащих различным людям. Эту разделяемую многими художниками мысль превосходно выразил Альбрехт Дюрер: «...невозможно, чтобы ты смог срисовать прекрасную фигуру с одного человека. Ибо нет на земле такого красивого человека, который не мог бы быть еще прекраснее» [1].

Дюрер исходил из убеждения, что тела, предметы могут быть с математической точностью измерены, а их соотношения сведены к определенным пропорциям, которые и должны составить основу теории живописи или науку искусства.

КРАСОТА ЗАКЛЮЧЕНА В ПРИРОДЕ ВЕЩЕЙ

Одна из важнейших идей Возрождения: красота заключена в природе, т. е. в самих вещах, предметах органической и неорганической природы. Задача науки со-

---

[1] *А. Дюрер*. Дневники. Письма. Трактаты, т. II. Л.—М., «Искусство», 1957, стр. 20.

стоит в том, чтобы рациональным способом познать законы красоты при помощи рисунка и красок. Извлечь красоту из мира природы и перенести ее в мир художественных образов — вот в чем состоит задача художника. Это может быть достигнуто путем упорного творческого труда, изучения практического опыта, проверяемого умом, сопоставлением.

ИСКУССТВО И ТЕОРИЯ

Художники эпохи Возрождения, для которых характерно сочетание интуиции с интеллектуальностью, искали математические законы пропорций, долженствующие объяснить тайны красоты. Дюрер в этом отношении не составлял исключения. Художники того времени, активно участвовавшие в борьбе классов и партий, понимали значение эстетической теории, видели в ней не холодного и скучного ритора, а близкого друга, советника, наставника. Не случайно Леонардо да Винчи отстаивал убеждение, что художественная практика должна быть построена на хорошей теории.

Характеризуя типичный для эпохи Возрождения материализм Фрэнсиса Бэкона, Маркс замечает: «...материализм таит еще в себе в наивной форме зародыши всестороннего развития. Материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку. Само же учение, изложенное в форме афоризмов, еще кишит, напротив, теологическими непоследовательностями» [1].

Теологические «непоследовательности», противоречия были свойственны мировоззрению многих художников и мыслителей эпохи Возрождения. Но «поэтически-чувственный блеск» реального, живого, кипящего мира побеждал и вытеснял средневековые тени. Правда и красота жизни одержали величайшую победу в эстетике Возрождения, и для многих художественных творений этой динамической эпохи в высшей степени характерны те черты, которыми, по замечанию одного советского исследователя, привлекает веселый и мудрый «Гептамерон» Маргариты Наваррской: «...создание типизированных образов людей Возрождения, порывавших с отмирающими схемами средневе-

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Соч., изд. 2-е, т. 2, стр. 142—143.

ковья и делавших Нового Человека мерилом всего истинного и прекрасного...»[1]

Эстетическая теория и практика, воодушевленные такими идеалами, не могли не оказать огромного влияния на весь последующий ход развития прогрессивного искусства. Более того: они сохраняют глубокий смысл и значение и для нашего времени. Попытка развенчать величайшие художественные ценности эпохи Возрождения, характеризующая основную тенденцию брошюры «О реализме без берегов» Роже Гароди, находится в вопиющем противоречии с фактами самой истории, а также с позицией Энгельса, о которой мы говорили выше. Мы вновь и вновь убеждаемся в том, что под видом «уточнения» некоторых положений марксизма-ленинизма ревизионисты пытаются подвергнуть его полному пересмотру. Рассуждения Р. Гароди о новом «Возрождении», во главе которого он ставит Пикассо, Кафку и Сен Джон-Перса, от начала до конца несерьезны и бездоказательны. Перепевая «идеи» некоторых теоретиков Пролеткульта, призывавших сбросить Пушкина и Толстого с корабля современности, Р. Гароди вознамерился сбросить с корабля нашей современности одну из величайших эпох в художественном развитии человечества. Лавры Герострата не дают покоя Р. Гароди.

---

[1] *А. Д. Михайлов.* Новое издание «Гептамерона» на русском языке. «Филологические науки», 1969, № 3, стр. 133.

ГЛАВА 6

ЭСТЕТИКА КЛАССИЦИЗМА

*

БЕЛИНСКИЙ ОБ ЭСТЕТИКЕ КЛАССИЦИЗМА

На смену эстетике Ренессанса, сложившейся в обстановке расцвета искусства, пришла эстетика классицизма, существенно отличающаяся по духу и принципам от своей предшественницы. Сущность эстетики классицизма заключалась в понятии, что искусство есть подражание природе, но природа должна являться в искусстве украшенной и облагороженной. Белинский писал:

«Вследствие такого взгляда, из искусства были изгнаны естественность и свобода, а, следовательно, истина и жизнь, которые уступили место чудовищной искусственности, принужденности, лжи и мертвенности... Солдаты заговорили одним языком с полководцами, земледельцы и поденщики — с царями, слуги — с господами; пастýшки оделись в фижмы и испестрили свои лица мушками; книксены, менуэтная выступка, театральные позы и надутая декламация сделались вывескою и необходимым условием «украшенной и облагороженной природы» [1].

Сейчас эта оценка, продиктованная в значительной степени обстоятельствами борьбы реализма с эпигонствующим классицизмом, кажется слишком суровой. У классицизма в период расцвета были свои достижения, свои

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 295.

сильные стороны (высокий моральный пафос, прославление героического деяния, ювелирная отделка речи — своего рода культ чеканного слова).

КЛАССИЦИЗМ И ПОРОДИВШАЯ ЕГО ЭПОХА

И все же нельзя не признать: в то время как эстетика Ренессанса видела одну из задач искусства в органическом слиянии мысли и чувства, эстетика классицизма рассматривает естественное чувство как нечто недостоверное, провозглашает, если так можно выразиться, абсолютизм разума и выступает тем самым как эстетика рационализма.

Демократизму и гуманизму искусства Возрождения французский классицизм противопоставил подчеркнутый аристократизм, приверженность придворным нравам. Но в недрах классицизма возникло и другое направление, тяготевшее к реализму, народности, демократизму. Крупнейшие представители этого направления Мольер и Лафонтен.

Классицизм сложился в определенной исторической обстановке, когда на смену недолговечным республикам, возникшим в эпоху Ренессанса, пришел абсолютизм. Для стран Западной Европы XVII век явился веком абсолютизма, распада экономической замкнутости, феодальной раздробленности.

ФИЛОСОФИЯ ДЕКАРТА И КЛАССИЦИЗМ

Философия Декарта (1596—1650), явившаяся теоретической основой эстетики классицизма, связана как с Ренессансом, так и с эпохой французского абсолютизма. Сильная сторона картезианской философии состоит в разработке материалистического взгляда на природу и законы человеческого мышления. Ее слабая сторона — признание идеи бога как высшей субстанции. Таким образом, эта философия носит ярко выраженный дуалистический характер.

Философия Декарта, как и эстетика классицизма, рационалистична, во главу угла она ставит разум, «рацио». В «Началах философии» и «Рассуждениях о методе» Декарт развивает мысль, что правота присуща не чувству, а

разуму, отчетливо воспринимающему вещи. Утверждая абсолютное господство разума, Декарт подсказал теоретикам классицизма идею признания разума высшим критерием прекрасного.

Сила и прогрессивность философского и эстетического рационализма состояли в его направленности против теологии и схоластики, в его борьбе за достоверное знание. Его слабость состояла в отступлении от материализма, братании с идеализмом, с той же теологией.

Рационализм Декарта оказал сильное влияние на формирование эстетики классицизма. Идеи математически строгой симметрии, гармонии и единства были восприняты классицистами как основные принципы прекрасного. Действительно, прекрасное связано с представлением о гармоническом. Но классицистов тут подстерегала опасность известной схематизации бытия, недооценки живых человеческих чувств, которые не укладываются в рамки абстрактной и предвечной гармонии.

ДУХ РЕГЛАМЕНТАЦИИ

Одним из ранних представителей французского классицизма был Франсуа Малерб (1555—1628). Предписывая суровые правила французскому стихосложению, Малерб опасался чрезмерной эмоциональности поэзии, добивался ясности, четкости, логической стройности стиха. Регламентированная, догматическая эстетика Малерба заслужила суровую оценку Пушкина, относившего его к числу писателей, которые «пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления!» [1].

Эстетические принципы Малерба продолжил и развил Никола Буало (1636—1711), изложивший в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674) основные положения классицизма, отразившего дух регламентации, предписаний, дисциплины, нормативности, догматизма, царивший в искусстве XVII века.

В освобожденной от конкретно-исторической и бытовой реальности героике древнего мира классицисты видели

---

[1] *А. С. Пушкин.* О ничтожестве литературы русской. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 7. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 310.

высшую норму отвлеченного и обобщенного «подражания природе». Отсюда — следование образцам античности в выборе сюжетов, героев, взятых из мифологии и истории древнего мира.

«Наука поэзии» Горация породила «Поэтическое искусство» Буало, которое и сделалось кодексом классицистов.

Они и не думали скрывать подражательный характер своего творчества. Образцами подражания считались античные поэты, драматурги, скульпторы, архитекторы.

Дуализм эстетики классицизма проявился в противопоставлении двух начал человеческой природы — материального и духовного. Он сказался также и в выборе основного конфликта: личного чувства и долга.

Классицизм, получивший широкое распространение в области драмы, поэзии, живописи, скульптуры и архитектуры, подвергся сокрушительной критике в выступлениях Дидро, Лессинга, а позднее — Белинского, не говоря уже о поэтах и художниках, выступавших в защиту эстетических принципов романтизма и реализма.

Г Л А В А 7

ЭСТЕТИКА ПРОСВЕЩЕНИЯ

*

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Развитие капитализма в странах Западной Европы породило накануне французской буржуазной революции широкое идейное движение, получившее название Просвещения.

С английским Просвещением связаны имена Шефтсбери (1671—1713), Гетченсона (1694—1747) и Бёрка (1729—1797); с французским — Вольтера (1694—1778), Дидро (1713—1784) и Руссо (1712—1778); с немецким — А. Баумгартена (1714—1762), Винкельмана (1717—1768), Гердера (1744—1803), Лессинга (1729—1781), Шиллера (1759—1805) и Гете (1749—1832).

Мы ограничимся краткой характеристикой двух мыслителей, представляющих вершину французского и немецкого Просвещения,— Дидро и Лессинга.

ДИДРО

Эстетические взгляды этих двух замечательных мыслителей XVIII века сложились в борьбе с теорией и практикой отживающего классицизма. Дидро в своих «Салонах», «Парадоксе об актере», Лессинг в «Лаокооне» и «Гамбургской драматургии» развернули глубокую критику классицизма, изложив при этом материалистические

взгляды на искусство и литературу. В эстетических принципах и художественной практике Дидро нашли свое выражение революционные стремления «среднего сословия».

От искусства Дидро требовал прежде всего правдивости. По его мнению, теория, чтобы быть истинной, должна согласовать свои суждения с природой вещей, поэт — с природой характеров. Искусство — область подражания. «Подражанием называется искусственное воспроизведение предмета. Природа, которая слепа, не подражает; подражает только искусство. Если искусство подражает с помощью слов, подражание называется *речью*; последняя бывает ораторской или поэтической. Если искусство подражает с помощью звуков, подражание называется *музыкой*. Если оно подражает с помощью красок, подражание называется *живописью*. Если оно подражает с помощью дерева, камня, мрамора или другого сходного материала, подражание называется *скульптурой*. Природа всегда правдива; искусству только тогда грозит опасность уклониться от правды при подражании, когда оно удаляется от природы» [1]. В «Парадоксе об актере» Дидро доказывает, что, подражая природе, искусство не копирует, а обобщает, создает типы. Рассматривая вопрос о формирующем воздействии среды на человеческие характеры, Дидро приходит к интересному выводу, что каждая социальная группа имеет свой характер.

ЛЕССИНГ

Лессинг, как и Дидро, отстаивал и развивал принципы искусства, верного природе. В своей знаменитой книге «Лаокоон» он отмечал существенные изменения, происшедшие в области искусства. Если греческие художники изображали по преимуществу прекрасное, то современное искусство, сильно расширившее свои границы, изображает всю видимую природу (действительность). Вследствие этого основным и главным в искусстве стали истина и ее выражение.

Защищая положения реалистической эстетики, Лессинг в «Гамбургской драматургии» доказывает, что герой не тот, кто не испытывает страданий, боли, страха, а тот,

---

[1] *Д. Дидро.* Избранные произведения. М.—Л., 1951, стр. 386.

кто, страдая и не маскируя своих страданий, поступает так, как велит ему долг; герой прежде всего человек, а не олицетворение пороков и добродетелей. Призывая к правдивому изображению величия и красоты в их простом, естественном выражении, Лессинг в трагедии «Эмилия Галотти» стремился воплотить свой основной эстетический принцип. Замечательный немецкий мыслитель и художник подвергал критике обветшалые каноны классицизма, его стеснительные условности, его бесхарактерных героев, его риторический язык, его надутый аристократизм. Он критикует английских, немецких и французских классицистов, не щадя и Вольтера, называя его экзотическую трагедию «Заира» неудачным слепком с шекспировского «Отелло». Лессинг горячо отстаивает шекспировский реализм, требующий, чтобы страсть говорила своим истинным языком, а не риторическими фразами. У классицистов «канцелярский язык любви», у Шекспира — каждая страсть имеет свой истинный язык. Это язык жизни, язык правды.

Характеризуя роль и значение Лессинга, Белинский замечает: «Вдруг все изменилось. Восстал от апатического усыпления национальный гений немцев. Энергический Лессинг — этот литературный Лютер — мощно восстал против французского направления (классицизма.— *И. А.*) и победоносно низверг его» [1].

СВОЕОБРАЗИЕ ЭСТЕТИКИ ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ

Высоко оценивая воспитательную роль искусства, просветители требовали изображать порок отвратительным, а добродетель прекрасной. Порок и добродетель понимались ими внеисторически, как некие абсолюты. Человек и все «истинно человеческое» трактовалось как нечто вневременное, извечное. Однако, несмотря на присущую эстетике просветителей историческую ограниченность, она в немалой степени способствовала развитию прогрессивных направлений искусства — реализма и революционного классицизма.

Развиваемые Дидро и Лессингом эстетические принципы направлены на развенчание барства, сибаритства,

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 292.

развращенности, аристократического аморализма (как они говорили, злодейства). Вместо украшенной природы, которую утверждала эстетика классицизма, они отстаивали «истинную природу». Требование «истинной природы», чувствительной добродетели и правды стало знаменем реализма эпохи Просвещения.

Борясь с теологией и метафизикой, Дидро и Лессинг отнюдь не были сами свободны от метафизики, ибо природа понималась ими как навсегда данная, законченная и неизменная. Их взглядам не была свойственна идея развития. То же самое можно сказать об их понимании добродетели, красоты, человечности, разума и т. д., на которое наложили свой отпечаток механический материализм и метафизика. Правда, и Дидро и Лессинг нередко вырывались из пределов метафизики, но это отдельные гениальные догадки, а не система мышления. Эстетика Дидро и Лессинга во многом близка эстетике Ренессанса. И здесь и там проявился революционный задор, молодость буржуазии. Эстетика Дидро и Лессинга представляла итог передовых завоеваний буржуазной мысли Европы XVIII века.

Дидро, Лессинг и другие просветители оказали плодотворное влияние на представителей русской революционной демократии, особенно на Чернышевского и Добролюбова. Энгельс, высоко ценивший Чернышевского и Добролюбова, называл их двумя социалистическими Лессингами [1].

---

[1] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 536.

Г Л А В А 8

ЭСТЕТИКА НЕМЕЦКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ИДЕАЛИЗМА

*

Следующий этап, и притом один из важнейших в развитии эстетической мысли, связан с именами представителей немецкой идеалистической философии — Канта (1724—1804), Фихте (1762—1814), Шеллинга (1775—1854) и Гегеля (1770—1831), деятельность которых относится ко второй половине XVIII и началу XIX века.

Остановимся на эстетических взглядах Канта и Гегеля.

КАНТ

Кант, являющийся основоположником немецкого классического идеализма, в «Критике способности суждения» (1790) излагает систему эстетических воззрений с позиций субъективного идеализма. Борясь с эстетикой Дидро и Лессинга, Кант отрицал объективность прекрасного. По мнению Канта, невозможно доказать, что тот или иной предмет действительно прекрасен. Отсюда вывод: наука об искусстве и прекрасном невозможна. Эстетика исследует не объекты с присущими им качествами и закономерностями, а субъективную способность суждения. По Канту, невозможен никакой объективный принцип способности суждения вообще [1]. Суждение вкуса не есть познаватель-

[1] См. *Иммануил Кант.* Сочинения в 6 томах, т. 5, стр. 297—298.

ное суждение, основа его определения может быть только субъективной. Мы уже отметили в своем месте, что, согласно кантианской философии, эстетическое наслаждение, определяющее суждение вкуса, должно быть свободно от всякого интереса.

Вкус есть способность суждения о предмете без всякого интереса к нему. Предмет эстетического удовольствия называется прекрасным. Иными словами, прекрасное есть то, что без понятия представляется как объект общего наслаждения. Только в прекрасном есть бескорыстное наслаждение, ибо здесь никакой интерес не вынуждает в нас одобрения [1].

Из сказанного видно, что Кант резко противопоставляет логическое и эстетическое, истинное и прекрасное. По Канту, науки о прекрасном нет, а есть только критика прекрасного; науки об искусстве нет, есть только художественная практика [2]. *Красота* есть форма *целесообразности* предмета, поскольку она воспринимается в нем *без цели* [3]. Прекрасное, по Канту, имеет дело лишь с чистой формой, «бесцельной целесообразностью».

По существу, Кант сводит прекрасное к чистой форме. Его эстетика — предвосхищение формалистических тенденций новейшей буржуазной эстетики. Кант пытается в то же время занять позицию «объективности», стать над классами и партиями, придать своим эстетическим суждениям значение объективной истины.

В отличие от Винкельмана, Дидро и Лессинга, глубоко и обстоятельно анализирующих произведения искусства, своеобразие художественных школ и направлений, Кант на протяжении целого тома своей «Критики способности суждения» занимается по преимуществу анализом абстрактных формул и определений. Гений, по Канту,— это власть давать правила; творческий процесс — акт иррациональный, бессознательный. Кантианская эстетика оказала весьма заметное влияние на формирование теоретических концепций и всевозможных направлений в искусстве буржуазного распада конца XIX и начала XX века.

---

[1] См. *Иммануил Кант*. Сочинения в 6 томах, т. 5, стр. 204, 205, 210—212.

[2] Там же, стр. 320.

[3] Там же, стр. 240.

ГЕГЕЛЬ

В отличие от Канта с его проповедью эстетического агностицизма и формализма, Гегель рассматривает искусство как одну из форм познания; задачу искусства великий философ видел в том, чтобы «раскрывать истину в чувственной форме, в художественном оформлении» [1].

Гегелевское понимание действительности основано на принципах объективного идеализма. Однако в гегелевской эстетике необходимо видеть сильную и слабую стороны — мистико-созерцательные абстракции и яркие вспышки трезво анализирующей мысли.

ЭНГЕЛЬС О ГЕГЕЛЕ

По словам Энгельса, гегелевский способ мышления отличается от способа мышления других философов огромным историческим чутьем. Хотя форма его мышления была крайне абстрактна и идеалистична, «развитие его мыслей всегда шло параллельно развитию всемирной истории... Гегель... был одним из образованнейших людей всех времен... В «Феноменологии», в «Эстетике», в «Истории философии» — повсюду красной нитью проходит это великолепное понимание истории, и повсюду материал рассматривается исторически, в определенной, хотя и абстрактно извращенной, связи с историей» [2].

ГЕГЕЛЕВСКОЕ УЧЕНИЕ ОБ ИСКУССТВЕ

Предметом эстетики, по Гегелю, является обширное царство прекрасного или область изящного искусства. При этом царство прекрасного представляется царством абсолютной идеи, а область изящного искусства — образной формой выражения той же абсолютной идеи.

Противоречие между диалектическим методом и метафизической системой Гегеля многократно проявляется в его «Эстетике». Обнаруживая огромное историческое чутье и глубоко проникая в диалектику жизненного содержания, Гегель тем не менее склонен метафизически отрывать ис-

---

[1] *Гегель.* Соч., т. XII, стр. 60.

[2] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Соч., изд. 2-е, т. 13, стр. 496.

кусство от жизни, превращать его в самостоятельное царство духа. Критикуя некоторые положения эстетики Канта, он в то же время утверждает, будто искусство носит свою конечную цель в самом себе, что его воспитательная роль и связанные с ней назидание, очищение страстей, исправление нравов «не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому» [1]. По существу, Гегель соглашается с кантовской трактовкой искусства как явления внесоциального.

Нетрудно понять, что в данном случае Гегель, вслед за Кантом, полемизирует с приверженцами материалистической эстетики, в частности с Дидро и Лессингом, придававшими большое значение воспитательному воздействию искусства на человека.

ТВОРЧЕСКОЕ ВДОХНОВЕНИЕ

Большой интерес представляют суждения Гегеля о вдохновении и творческом процессе. Как указывает великий философ, истинное вдохновение «загорается перед лицом какого-нибудь определенного содержания, которым фантазия завладевает, чтобы дать ему художественное выражение». Находящийся в состоянии вдохновения художник «весь поглощен предметом, всецело уходит в него и не успокаивается, пока он не найдет вполне соответствующую художественную форму и не даст ей последнего чекана, не доведет ее до совершенства» [2].

Наряду с этим Гегель защищает идеалистические принципы, согласно которым искусство лишь тогда разрешает свою высшую задачу, когда входит в общий круг с религией как один из способов познания и выражения «божественного» [3], и т. д. и т. п.

ТРИ ФОРМЫ — ТРИ ЭТАПА В РАЗВИТИИ ИСКУССТВА

Процесс художественного развития человечества Гегель делит на три исторических периода, каждому из которых соответствует своя форма искусства. Первая из

---

[1] См. *Гегель*. Соч., т. XII, стр. 60.
[2] Там же, стр. 295—296.
[3] Там же, стр. 8.

них — символическая — представляет собой лишь искание образного воплощения. Это древнейший, догреческий период в развитии искусства. Сюда Гегель относит по преимуществу искусство древневосточных цивилизаций: Индии, Египта, Ассирии, Вавилона и др. Вторая форма искусства — классическая, соответствующая периоду античности. Это по преимуществу греческое и римское искусство, которое воплощает «завершенный идеал» и характеризуется культом красоты человеческого тела. И наконец, третья, высшая форма — романтическая, охватывающая собой огромный период в развитии европейского искусства, начиная с раннего средневековья и кончая современниками Гегеля — Шиллером и Гете.

РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ МЫСЛИ В ИДЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ОБОЛОЧКЕ

Гегелевская теория развития мирового искусства, построенная в духе его излюбленной диалектической «триады», страдает абстрактностью. Но некоторые его суждения весьма научны и, так сказать, реалистичны по содержанию. Это в особенности относится к его суждениям о связи художника с эпохой, народом. «Художник... принадлежит своему собственному времени, он живет его нравами и привычками, разделяет его взгляды и представления... поэт творит для публики и, в первую очередь, для своего народа и своей эпохи, которые имеют право требовать, чтобы художественное произведение было народу понятно и близко. Подлинные бессмертные произведения искусства остаются, правда, доступными и доставляют наслаждение всем временам и народам» [1].

Эти замечания бьют не в бровь, а в глаз современным псевдоноваторам, которые в ответ на равнодушное отношение публики к их произведениям горделиво заявляют: нас поймут через столетия.

УЧЕНИЕ О ХАРАКТЕРЕ

Большой интерес для прогрессивного искусства представляют суждения Гегеля о художественном изображении человеческих характеров. Оно требует, по мысли Ге-

---

[1] *Гегель.* Соч., т. XII, стр. 271.

геля, полноты и всесторонности. Каждый характер есть полнота, каждый — живой человек, а не аллегорическое отвлечение какой-нибудь частной черты. Но одной полноты и многообразия недостаточно, чтобы характер был живым, правдивым. Он не должен быть безграничным в своей полноте,— напротив, он должен быть определенным, частным, обособленным. Полнота и многосторонность придают характеру живой интерес, но эти качества должны быть слиты в едином субъекте. Иначе говоря, характер должен быть индивидуализированным, непохожим на другие во всех своих проявлениях. О таком характере можно сказать: этот! Стремясь к индивидуальности, художник не должен лишать характер полноты и многообразия черт, но вместе с тем не должен растворять его в какой-либо отдельной черте. В определенном характере главный элемент должен быть господствующим, ведущим, но не единственным, иначе тип скупца превратится в абстрактную аллегорию скупости, утратив многообразные черты живого человека; ревнивец будет обладателем одного-единственного чувства — ревности и неминуемо окажется схемой.

СУДЬБЫ ИСКУССТВА

В «Лекциях по эстетике», читанных в Гейдельбергском и Берлинском университетах (1817—1821), Гегель изложил систему объективно-идеалистических взглядов на искусство и прекрасное, подчеркнув при этом, что со стороны своих высших возможностей искусство остается для нас чем-то отошедшим в прошлое. Золотой век искусства Гегель видит в античном мире; что же касается будущего, то с ним Гегель связывает закат искусства и расцвет научно-философского мышления, в котором проявляется, по его мнению, высшая форма самосознания абсолютного духа. В искусстве он видит первую и наименее совершенную форму самосознания абсолютного духа.

Прекрасное, которому Гегель отводит в своей эстетике весьма значительное место, есть идея, оформившаяся в действительности и находящаяся в непосредственном с ней единстве. Высшим выражением прекрасного является идеал. Идеалистическое понимание идеи искусства лишило Гегеля возможности выработать правильное понимание сущности эстетического.

ИСТОРИЗМ

Гегель видел органическую связь различных форм искусства с породившей их эпохой, считал их неповторимыми. По его словам, «никакой Гомер, Софокл и т. д., никакой Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова появиться в наше время» [1]. Думать о возвращении к старым формам искусства так же нелепо, как нелепо думать о возвращении к старым формам сознания, с которыми оно связано тесно и неразъединимо.

Этот исторический подход к явлениям искусства составляет одну из сильнейших сторон гегелевской эстетики.

---

[1] *Гегель.* Соч., т. XIII, стр. 168.

ГЛАВА 9

ЭСТЕТИКА РУССКИХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ДЕМОКРАТОВ

*

БОЕВАЯ ЭСТЕТИКА

Эстетика русских революционных демократов сложилась в сороковые — шестидесятые годы XIX века как отражение интересов и чаяний широких масс трудящихся, и прежде всего многомиллионного крестьянства, придавленного самодержавно-крепостническим гнетом. «В течение около полувека, примерно, с 40-х и до 90-х годов прошлого века, передовая мысль в России, под гнетом невиданно дикого и реакционного царизма, жадно искала правильной революционной теории, следя с удивительным усердием и тщательностью за всяким и каждым «последним словом» Европы и Америки в этой области» [1].

Боевая, целенаправленная, тесно связанная с жизнью эстетика русских революционных демократов вела непримиримую борьбу с теорией и практикой «чистого искусства», прокладывая пути реализму в литературе, театре, музыке, живописи и скульптуре.

Мы не имеем возможности рассматривать здесь все богатство и многообразие эстетического наследства русских революционных демократов. Мы остановимся лишь на некоторых эстетических принципах, имеющих особенно важное значение для русской и мировой эстетики.

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 41, стр. 7—8.

БЕЛИНСКИЙ

Будучи одним из основоположников русской революционной демократии, великим материалистом-просветителем, Белинский явился главой русской эстетической и критической школы.

Подвергнув критике идеалистическую эстетику, на позициях которой он находился в тридцатые годы, Белинский развил принципы материалистической эстетики, дал глубокое обоснование учению об искусстве как мышлении в образах.

Мышление образами — это не частный признак, а сущность искусства, его важнейшая специфическая особенность, вне которой и без которой искусства как художественного отражения жизни нет и быть не может.

По Белинскому, истина составляет содержание как поэзии, так и философии, но сходство их содержания не исключает различия между ними. Специфика образной формы обусловливается спецификой образного содержания, которое возникает в результате художественной обработки жизненного содержания. Художественность формы обусловливается художественностью содержания, а не наоборот.

«Поэзия рассуждает и мыслит образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами. Всякое чувство и всякая мысль должны быть выражены образно, чтоб быть поэтическими... В том-то и состоит сущность поэзии, что она бесплотной идее дает живой, чувственный и прекрасный образ» [1]. Раскрыть внутренний смысл изображаемых явлений может только художник, обладающий глубоким умом и богатой поэтической фантазией.

ИДЕАЛЫ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Развенчивая призрачную абсолютную идею, которую объективный идеализм считал основой искусства и всего сущего, Белинский разработал и утвердил принципы народного, реалистического искусства, истинной основой которого является действительность. Реабилитация действительности стала одним из важнейших принципов эстети-

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 591.

ческой теории Белинского, Чернышевского и Добролюбова. Образцом идеальных созданий, по Белинскому, служит действительность. Идеалы таятся в действительности. Прекрасно то произведение искусства, которое отражает жизнь во всей ее истине. Прекрасное содержание нужно искать в действительности. Красота Сикстинской мадонны — красота нравственной чистоты и материнской любви. Это — красота земная. Искусство должно быть верным зеркалом действительности. Закон искусства таков: где правда, там и жизнь, где жизнь, там и поэзия. Правдивость и народность изображения неотделимы друг от друга.

НАРОДНОСТЬ ИСКУССТВА

Под народностью Белинский понимал верность изображения нравов, обычаев и характеров того или другого народа, той или другой страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных, формах; следовательно, если изображение верно, то и народно. Всякий истинный талант народен. Народность — высшее достоинство поэта, основа эстетики.

ТИПИЧЕСКОЕ

Важной составной частью эстетики Белинского является учение о типическом. По Белинскому, тип в искусстве — то же, что род и вид в природе, что герой в истории. В типе сливается общее и особенное. Типическое лицо — представитель целого ряда лиц, нарицательное имя многих. У истинного таланта каждое лицо — тип, и каждый тип есть знакомый незнакомец. «Не говорите: вот чиновник, который подл по убеждению, зловреден благонамеренно, преступен добросовестно — скажите: вот Фамусов! Не говорите: вот человек... который подличает бескорыстно, по одному влечению души — скажите: вот Молчалин!» Когда в романе или повести нет характеров, нет ничего типического, как бы верно и тщательно ни было списано с натуры все, что в нем рассказывается, читатель не найдет тут никакой «натуральности». Отображаемые искусством типы скрываются в действительности; они — не произвольная игра фантазии, не выдумка, не мечты и в

то же время не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или иного явления. Заимствуя у действительности материал, искусство возводит его до общего, родового, типического значения [1].

Почему искусство может производить на людей более сильное впечатление, нежели та действительность, которая составляет его содержание? Потому, что оно устраняет все случайное и постороннее и оставляет только необходимое, существенное, объединенное в одной стройной картине, носящей на себе печать единства, целостности, индивидуализации.

Белинский, Чернышевский и Добролюбов развенчали идею так называемого «чистого искусства», «искусства для искусства», решительно отстаивали принципы искусства общественно значимого.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОДЕКС

По мнению Плеханова, эстетический кодекс Белинского состоит из пяти законов или принципов:

«Первым из них, так сказать, основным законом является тот, согласно которому поэт должен показывать, а не доказывать, «мыслить образами и картинами, а не силлиогизмами и дилеммами». Этот закон вытекает из самого определения поэзии, которая, как мы знаем, есть непосредственное созерцание истины, или мышление в образах...

Так как предмет поэзии — истина, то величайшая красота заключается именно в истине и простоте, а правдивость и естественность составляют необходимое условие истинно художественного творчества. Поэт должен изображать жизнь, как она есть, не прикрашивая ее и не искажая. Это второй закон художественного кодекса Белинского.

...Третий закон изящного гласит, что идея, лежащая в основе художественного произведения, должна быть конкретной идеей, охватывающей весь предмет, а не только какую-нибудь одну его сторону. Эта конкретная мысль должна отличаться единством...

В силу четвертого закона форма художествен-

---

[1] См. *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. I, стр. 296.

ного произведения должна соответствовать его идее, а идея — форме.

Наконец, единству мысли должно соответствовать единство формы. Другими словами, все части художественного произведения должны составлять одно гармоническое целое. Это **пятый** и последний закон кодекса Белинского»[1].

Идейно-политические и эстетические взгляды Н. Г. Чернышевского (1828—1889) и Н. А. Добролюбова (1836—1861) — продолжение и развитие взглядов Белинского.

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

Чернышевский рассматривает эстетику как систему общих принципов искусства и как учение о прекрасном. В своей знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1853) он отстаивает материалистический взгляд на искусство и прекрасное[2].

В эстетической теории Гегеля основной категорией является прекрасное; в теории Чернышевского самое главное — отношение искусства к действительности. Защищаемая Чернышевским теория воспроизведения действительности, по его же словам, не является чем-то новым: подобный взгляд на искусство господствовал в древнегреческом мире. Называя возражения Гегеля справедливыми в отношении теории подражания природе, Чернышевский считает их совершенно неверными в отношении теории воспроизведения, которая не имеет ничего общего с «дагерротипной копировкой» действительности. В противовес Гегелю, считавшему содержанием искусства только прекрасное, Чернышевский утверждает, что область искусства шире области прекрасного, в нее входит все интересное для человека в жизни и природе. Сильная сторона эстетических взглядов Чернышевского проявилась не только в глубокой, аргументированной критике идеалистической эстетики, но и в разработке оригинальной материалистической теории прекрасного.

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М., Государственное изд-во художественной литературы, 1948, стр. 386—387.

[2] Поскольку в предыдущих частях мы сравнительно подробно говорили об эстетических взглядах Чернышевского, здесь мы коснемся их в самой общей форме.

УЧЕНИЕ О ПРЕКРАСНОМ

Продолжив и углубив начатую Белинским критику теории «абсолютной красоты», оторванной от жизни и противопоставленной ей, Чернышевский доказал вполне «земной», вполне реальный характер прекрасного в жизни и в искусстве.

По Чернышевскому, «прекрасное есть жизнь»; прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни. Ощущение, производимое в человеке прекрасным,— светлая радость, похожая на то, какою наполняет нас присутствие милого для нас существа. Мы бескорыстно любим прекрасное, мы любуемся, радуемся на него, как радуемся на милого нам человека [1]. Чернышевский вскрыл социальную обусловленность эстетических идеалов.

Некрасивым кажется все «неуклюжее», т. е. до некоторой степени уродливое, по нашим понятиям. Красотой в царстве животных кажется человеку то, в чем выражается, по человеческим понятиям, жизнь свежая, полная здоровья и сил. В растениях нам нравится свежесть цвета и разнообразие форм, обнаруживающее богатую силами, свежую жизнь. Из сказанного Чернышевский делает вывод, что истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством [2].

Видя свою главную задачу в реабилитации, апологии действительности, значение которой принижали идеалисты, Чернышевский стремился доказать, что искусство не может выдержать сравнения с действительностью, что силы творческой фантазии очень ограниченны.

Своеобразие эстетической теории Чернышевского находит свое объяснение, во-первых, в силе и слабости той философии, на которую она опиралась, во-вторых, в незрелости отразившихся в ней общественных отношений. Известно, что незрелые теории являются продуктом незрелых общественных отношений, на почве которых они

---

[1] См. *Н. Г. Чернышевский.* Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 59.

[2] Там же, стр. 63—65.

складываются. Ограниченность домарксистского материализма заключалась в неумении применить диалектику к процессу познания, в недооценке сложности процесса познания, мышления, в ограниченном понимании практики.

К сильным сторонам эстетики Чернышевского относится стремление рассматривать искусство как воспроизведение жизни, как учебник жизни.

ДОБРОЛЮБОВ

Рядом с именем великого Чернышевского стоит имя Н. А. Добролюбова. Его работы являются классическими образцами борьбы за принципы материалистической эстетики, за идеи народного искусства.

Эстетическая концепция Добролюбова сильна своим историзмом, гражданским пафосом. Великий критик мастерски умел выявлять историческое, общественное содержание образов, создаваемых выдающимися художниками России. Так, в образе Обломова он раскрыл живое, типическое, поистине новаторское отражение некоторых сторон общественного развития, разгадку многих явлений современной ему русской жизни. Благодаря знаменитой статье Добролюбова перед русской общественностью с особенной отчетливостью раскрылся смысл образа, ставшего символом крепостнической жизни, символом всего косного, инертного, пассивного, что было порождено общественным строем. Известно, как глубоко был раскрыт Добролюбовым социальный смысл и нравственный пафос пьес Островского с их потрясающим изображением «темного царства», т. е. общества, в котором господствует бессмысленное самодурство собственников.

Эстетическое значение статей Добролюбова о Гончарове и Островском состояло в утверждении принципов гражданственности, в утверждении высокого понятия о литературе как о могучей силе познания общества и его радикального преобразования на новых, разумных и справедливых основах.

О НАРОДНОСТИ

Особый интерес представляет статья «О степени участия народности в развитии русской литературы». В этой работе Добролюбов оценивает творчество крупнейших

русских писателей (Ломоносова, Державина, Жуковского, Пушкина, Гоголя, Лермонтова и других), ставит вопрос о народности литературы. Литература, по словам великого критика, осталась верной своим благородным целям, не изменила чистому знамени правды и гуманности.

Смысл статьи не только в том, что она требует от литературы служения народу, но и в том, что она утверждает народность как одну из основных категорий эстетики.

ЭНГЕЛЬС О РУССКОЙ КРИТИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ

В письме к русской артистке и общественной деятельнице Е. П. Паприц Энгельс заметил: «Мне кажется, что Вы немного несправедливы к Вашим соотечественникам. Мы оба, Маркс и я, не можем на них пожаловаться. Если некоторые школы и отличались больше своим революционным пылом, чем научными исследованиями, если были и есть еще различные блуждания, то, с другой стороны, была и критическая мысль и самоотверженные искания в области чистой теории, достойные народа, давшего Добролюбова и Чернышевского. Я говорю не только об активных революционных социалистах, но и об исторической и критической школе в русской литературе, которая стоит бесконечно выше всего того, что создано в Германии и Франции официальной исторической наукой» [1].

Эстетические принципы, разработанные русскими революционными демократами, оказали исключительно благоприятное влияние на развитие русской литературы и критики.

Марксистско-ленинская эстетика продолжает и развивает на новой идейно-теоретической основе лучшие традиции эстетики русских революционных демократов, лучшие традиции эстетической мысли всех народов, ее творческие искания, направленные к утверждению идеалов духовного здоровья, правды и красоты.

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 497.

Г Л А В А 10

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА

*

ВЫСШИЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Марксистско-ленинская эстетика, являющаяся новым и самым значительным этапом в истории нашей науки, возникла не в стороне от столбовой дороги мирового научного и художественного развития, а в качестве его исторического итога и закономерного результата. Она — законная наследница всего лучшего, что накоплено в ходе многовековой борьбы между идеалистическими и материалистическими взглядами на искусство и прекрасное, борьбы, приведшей к полной победе материалистических взглядов, которым марксизм-ленинизм придал подлинную революционность и научную последовательность.

В предыдущих главах мы более или менее подробно рассматривали некоторые из важнейших положений марксистской теории, коренным образом изменивших взгляды на проблемы искусства и прекрасного. Достроенный «доверху» материализм впервые открыл пути глубокого научного познания человеческой истории, навсегда подорвал доверие к идеалистическому истолкованию социального развития по формуле «мнение правит миром». Опиравшиеся на идеалистическую философию представления, согласно

которым история искусства — груда разрозненных фактов, прекрасное — заповедная область абсолютной или трансцендентной идеи, рухнули. Карл Маркс (1818—1883) и Фридрих Энгельс (1820—1895) доказали, что труд — ключ ко всей истории, ибо человек, преобразуя внешнюю природу, изменяет и свою собственную природу. Учение Маркса и Энгельса сделало возможным познание творческих сил и способностей человека.

ИДЕАЛЬНОЕ И МАТЕРИАЛЬНОЕ

Впервые было установлено, что эстетическое чувство — такой же продукт исторического развития, как и все другие человеческие чувства. Метафизическое противопоставление идеального и реального, духа и природы, якобы абсолютно независимых друг от друга, утратило свой смысл и значение. Маркс показал, что идеальное есть не что иное, как отраженное и переработанное в человеческой голове материальное. Духовная жизнь, в которой идеалистическая эстетика и философия видели некий хаос, подвластный лишь сверхъестественным силам, оказалась совокупностью исторически развивающихся форм общественного сознания, каждая из которых обладает своей спецификой, наиболее полно выражающей содержание данной формы сознания. Это позволило понять всю опасность недооценки эстетической специфики,— опасность, состоявшую в тенденции к низведению искусства на степень банального выразителя голой идеологии. Порождаемые забвением специфики упрощенчество, вульгарный социологизм, волюнтаристские методы в критике и в теориях искусства потерпели поражение в свете учения о специфике и диспропорции,— учения, открывшего, в частности, несоответствие уровня художественного развития уровню материальной основы общества. Это объяснило и тот непонятный для многих факт, что некоторые формы искусства, как, например, классический эпос, достигающие своего расцвета лишь на сравнительно низкой ступени общественного развития, уже не могут быть созданы, как только началось художественное творчество в собственном смысле. С этой точки зрения стала очевидной несостоятельность попыток определять уровень искусства уровнем материальной основы общества.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ЭКОНОМИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ

Установив зависимость духовного производства от материального, марксизм-ленинизм определил роль и место искусства в ряду явлений общественной жизни: искусство оказывается составной частью надстройки над экономическим базисом и обусловлено в своем развитии изменениями, происходящими в сфере материальных отношений.

«Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии» [1]. По словам Энгельса, как во Франции в XVIII веке, так и в Германии философия и всеобщий расцвет литературы явились результатом экономического подъема [2]. Неслыханный расцвет искусства и литературы в эпоху Возрождения точно так же явился результатом бурного подъема, связанного с распадом отживших свой век феодальных и началом развития капиталистических отношений.

Однако по мере развития капитализма все отчетливей обнаруживалась его враждебность искусству, поэзии и всей духовной культуре. Это глубоко справедливое утверждение Маркса отнюдь не означало, что он пришел к пессимистическим выводам относительно исторических перспектив искусства и культуры. Маркс умел видеть будущее. Он знал, что новая общественная формация, идущая на смену капитализму, создаст условия, благоприятствующие небывалому расцвету искусства и всестороннему развитию личности. Иначе говоря, конец капитализма означает лишь конец предыстории и начало действительной истории, царство подлинной свободы, благами которой будут пользоваться все и каждый.

ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ

В. И. Ленин (1870—1924), внесший величайший вклад в дальнейшее развитие учения основоположников марксизма, разработал теорию отражения, являющуюся философской основой марксистской эстетики. С точки зре-

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Избранные письма. М., Госполитиздат, 1948, стр. 470.

[2] Там же, стр. 430.

ния этой теории искусство и литература представляют одну из специфических форм познания, отражения реального мира. Теория отражения учит, что «вещи, мир, среда существуют независимо от нас. Наши ощущения, наше сознание есть лишь *образ* внешнего мира, и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого, но отображаемое существует независимо от отображающего. «Наивное» убеждение человечества *сознательно* кладется материализмом в основу его теории познания» [1].

В отличие от старого материализма, который не мог объяснить всю сложность процесса превращения идеального в реальное и вследствие этого поверявшего законы искусства законами антропологии, теория отражения рассматривает наши ощущения как «снимки», «слепки» реальных вещей и явлений окружающего мира. По Ленину, «снятие слепка» с действительности не «простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный» [2]. Сложный и противоречивый процесс познания рисуется следующим образом: «От живого созерцания к абстрактному мышлению *и от него к практике* — таков диал[ектический] путь познания *истины*, познания объективной реальности» [3]. Теория отражения дает научно верное представление о сходстве и различии научного и художественного познания, абстрагирования, обобщения.

В статьях Ленина о Толстом творчество великого художника рассматривается как отражение противоречий русской пореформенной жизни, силы и слабости крестьянского движения в период подготовки первой русской революции.

Отмечая кричащие противоречия во взглядах, учении и творчестве великого художника, Ленин указывает, что эти противоречия «не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *по*реформенную, но *до*революционную эпоху» [4].

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 18, стр. 66.
[2] Ленинский сборник XII, стр. 338.
[3] Ленинский сборник IX, стр. 165—166.
[4] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 20, стр. 22.

По Ленину, Толстой — зеркало русской революции; «великое народное море, взволновавшееся до самых глубин, со всеми своими слабостями и всеми сильными своими сторонами отразилось в учении Толстого» [1].

Материалистическая теория дает научную основу для понимания взаимоотношения искусства и действительности, образного мышления и объективного мира. Огромное значение этой теории будет понятно, если учесть, что идеалистическая эстетика дает ложное истолкование взаимоотношения искусства и действительности. По Канту, мир вещей — мир непознаваемый, познаваем только мир явлений. По Гегелю, мир — инобытие божественной идеи, художественное познание мира — один из способов познания этой идеи. Другими словами, идеалистическая эстетика не рассматривает искусство как форму познания реального мира.

Рассматривая искусство как форму общественного сознания, марксизм-ленинизм учит, что каждой форме сознания присуща своя специфика, следовательно, свои особые закономерности.

ГЕРОЙ И СРЕДА

Определяя реализм как правдивое отражение типических характеров в типических обстоятельствах, Энгельс подчеркивал закономерную связь героя и среды. В «Святом семействе» Маркс замечает: если человек создается обстоятельствами, то надо, стало быть, сделать обстоятельства человечными. Люди есть продукт обстоятельств и воспитания. Энгельс видит будущее драмы в полном слиянии большой идейной глубины, осознанного исторического смысла с шекспировской живостью и действенностью [2].

ПРИНЦИП ПАРТИЙНОСТИ И СВОБОДА ТВОРЧЕСТВА

Мы уже говорили, что в новых исторических условиях В. И. Ленин обстоятельно разработал принцип партийности искусства и литературы, показав, что «материа-

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 20, стр. 71.
[2] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 29.

лизм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»[1].

Абсолютная свобода, проповедуемая буржуазными индивидуалистами, есть «анархическая фраза (ибо, как миросозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»[2]. Действительно свободная литература, о которой говорил Ленин, должна служить миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность.

Предвидение В. И. Ленина сбылось. В нашей стране за годы Советской власти развились и достигли своего расцвета искусство и литература, высшей целью которых является служение народу, социалистическому государству. Ленинский принцип партийности стал ведущим принципом искусства социалистического реализма.

О ДВУХ КУЛЬТУРАХ

Развивая идеи основоположников марксизма о классовом характере искусства и культуры, Ленин учил: «В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры»[3].

Ленинское учение о двух культурах было и остается незыблемым научным противовесом буржуазно-националистическим и иным попыткам трактовать культуру той или иной нации как неподвластную действию законов классовой борьбы, как внеклассовую, будто бы развивающуюся в виде единого потока.

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 1, стр. 419.
[2] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104.
[3] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 24, стр. 120—121.

Учение о партийности литературы, двух культурах в каждой национальной культуре, о критическом освоении наследства и т. д. положено в основу политики партии в области искусства и литературы.

Под руководством В. И. Ленина Коммунистическая партия провела успешную борьбу с фальшивыми установками сторонников Пролеткульта, начисто отвергавших всякое наследство, всякие традиции, требовавших «сбросить с корабля современности» Рафаэля, Пушкина, Достоевского, Толстого. Теория и практика Пролеткульта объективно помогали не столько вооружению, сколько разоружению рабочего класса в области искусства и литературы.

«Не *выдумка* новой пролеткультуры,— писал Ленин,— а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с *точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры» [1].

Отвергая пролеткультовский эстетический нигилизм и псевдоноваторство формалистов, Ленин считал, что «красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе... Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости» [2].

ПЛЕХАНОВ

В пропаганде и разработке марксистской эстетики значительная роль принадлежит Г. В. Плеханову (1856—1918) — пионеру марксизма в России.

Эстетическое наследство Плеханова богато и много-

---

[1] «В. И. Ленин о культуре и искусстве», стр. 300.
[2] Там же, стр. 520.

гранно. Круг его интересов отличался необычайной широтой: от первобытного искусства, которому он посвятил ряд серьезных, хотя и спорных исследований, до пролетарской литературы, зарождение которой он встретил весьма сочувственно.

ВОИНСТВУЮЩИЙ ПОБОРНИК ИСТОРИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛИЗМА

9

Плеханов страстно и талантливо, на огромном материале искусства и литературы всех времен и народов, отстаивал убеждение, что научная эстетическая теория может успешно развиваться, лишь опираясь на материалистическое понимание истории.

Уже анализируя самые ранние стадии развития культуры, он подвергает едкой и убедительной критике идеалистическое воззрение на искусство как на автономный мир, не связанный с материальными нуждами общества, с реальной, «земной» жизнью человечества. Ученый-марксист проследил и дальнейшие фазы развития искусства и доказал, что обусловленность художественного и эстетического экономической жизнью общества, хотя и выступающая в весьма сложной форме, является незыблемым историческим законом.

Плехановым очень много сделано для развития тезиса о тесной связи искусства с борьбой классов.

«...Классовая борьба,— писал Плеханов,— играет большую роль в истории идеологий. И, действительно, эта роль столь важна, что за исключением первобытных обществ, в которых не существует классов, невозможно понять историю направления вкуса и идей какого-нибудь общества без ознакомления с классовой борьбой, разыгрывающейся внутри его» [1].

В статье о Кнуте Гамсуне он отстаивает положение, согласно которому современному художнику невозможно создать правдивое произведение, если он желает отстаивать интересы буржуазии в ее борьбе с пролетариатом. Литература, как и всякая идеология, в своем развитии обусловливается всем характером общественных отношений, борьбой классов.

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Соч., т. VIII, стр. 172.

ИСКУССТВО И НАУКА

Вслед за революционными демократами Плеханов отстаивал идею известной близости, общности науки и искусства, которые, при всех своих принципиально важных различиях, являются специфическими формами общественного сознания. Разница заключается в том, что научное мышление воспроизводит истину посредством логических понятий, а художественное произведение раскрывает ту же истину в конкретных, чувственно-наглядных картинах, т. е. в образах.

Плеханов чрезвычайно дорожил идеей органической связи и взаимного влияния научного и художественного освоения мира. Очень интересно и важно то, что он решительно выступил против попыток исключить интеллект из сферы искусства. Полемизируя со Львом Толстым, утверждавшим, что посредством искусства люди передают друг другу лишь свои чувства, Плеханов подчеркивал, что искусство начинается тогда, когда человек воспроизводит и чувства и мысли, пробуждаемые в нем реальной действительностью.

Почему наша эстетика придает такое значение этому «уточнению», внесенному Плехановым? Потому, что в нем, этом «уточнении», нашла выражение борьба марксистской эстетики за искусство интеллектуально богатое, социально значительное, исследующее своими специфическими средствами явления социального бытия, отстаивающее прогрессивные идеи.

БОРЕЦ ПРОТИВ ЭСТЕТИКИ ДЕКАДАНСА

Среди эстетических уроков Плеханова для нас имеет также весьма актуальное значение его непримиримое отношение к той «культуре», которую порождает буржуазное общество в эпоху своего упадка. Замечательный ученый и критик во многих своих работах показал, что одряхлевший капитализм глубоко враждебен разуму и красоте. Плеханов не только критиковал упадочное искусство, но, как социолог-марксист, выявлял и общественные, исторические корни декаданса. Буржуазному искусству, с его отжившими реакционными идеалами, Плеханов противопоставлял новое, зарождающееся искусство, которому

принадлежит будущее,— искусство, связавшее свою судьбу с борьбой рабочего класса и нашедшее в лице пролетариев людей, обладающих в наше время наиболее богатой внутренней жизнью, наиболее здоровой и возвышенной моралью (эта мысль, в частности, выражена Плехановым в его известном отзыве о пьесе Горького «Враги»).

ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ЭСТЕТИКИ ПЛЕХАНОВА

Справедливо рассматривая искусство как отражение жизни, как образную форму выражения чувств и мыслей общественного человека, Плеханов в то же время впадал в своеобразный фатализм, рассуждая следующим образом: поскольку социальная среда, породившая художника, обусловливает его позицию, художник замкнут в пределах этой среды, как бы на всю жизнь привязан к ней в качестве ее идеолога. Яблоня должна родить яблоки, а грушевое дерево приносить груши. Например, в Толстом Плеханов видит только идеолога дворянской аристократии (выше мы говорили об этом). Здесь сказались односторонность, метафизичность подхода к оценке мировоззрения великого писателя.

В отличие от Плеханова, Ленин показал противоречивость мировоззрения и творчества Толстого, вскрыл глубокую связь этих противоречий с условиями жизни русского патриархального крестьянства, на сторону которого перешел писатель, порвав с дворянским классом, с его взглядами, интересами и привычками. Если Плеханов видел в Толстом только «непобедимый консерватизм», только «сына нашей аристократии», то Ленин, напротив, показал, что сильные и слабые стороны мировоззрения Толстого обусловлены силой и слабостью крестьянского движения в период подготовки первой революции в России.

Справедливо подчеркивая зависимость эстетических вкусов от условий жизни общества, Плеханов обнаружил непоследовательность, приняв формулу Канта: наслаждение, которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса. «У нас,— утверждает Плеханов,— остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос» [1].

Получается, что эстетическое суждение не зависит от

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Соч., т. XIV, стр. 119.

общественных факторов, а зависит от чистой субъективности. Делая уступки Канту, Плеханов метафизически противопоставил красоту пользе, чувство — рассудку. Красота, по Плеханову, познается созерцательной способностью, польза — рассудком. Область красоты — инстинкт, область пользы — рассудок. Здесь Плеханов противоречит своему собственному утверждению, о важности которого мы говорили выше,— утверждению, что искусство, являясь областью прекрасного, выражает и чувства и мысли, играет великую воспитательную роль.

Борясь против теории «искусства для искусства», Плеханов без достаточных оснований утверждает, будто существуют общественные условия, при которых «искусство очень много выигрывает от того, что художники... держатся теории искусства для искусства» [1].

Рассматривая борьбу различных школ и направлений в искусстве, Плеханов пришел к выводу, что все направления хороши по-своему и в свое время. И те, кто отстаивал только форму, забывая подчас о содержании, и те, кто отстаивал противоположную позицию, «все они говорили правду, так как у каждого из них была своя *относительная* правда...» [2].

Доказывая необходимость объективных эстетических критериев, Плеханов, однако, не мог объяснить внутренней связи между абсолютным и относительным значением эстетического критерия и пришел к выводу: поскольку абсолютного критерия красоты быть не может, постольку в истории искусства критерий красоты неприменим. Плеханов в то же время не отрицал единства формы и содержания в качестве мерила (критерия) красоты, художественности произведений искусства.

Подобная двойственность, непоследовательность характеризует взгляды Плеханова и на природу эстетического чувства. С одной стороны, Плеханов рассматривает чувство прекрасного как общественное явление, с другой стороны, вслед за Дарвином, утверждает, что «наши эстетические вкусы совпадали со вкусами низших животных». Другими словами, Плеханов биологизирует природу эстетического чувства, порожденного в процессе трудовой практики. Плеханов допускает ошибку, соглашаясь с ут-

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература, стр. 288.
[2] *Г. В. Плеханов.* Соч., т. X, стр. 287.

верждением Дарвина, будто у дикарей «эстетические понятия развиты менее, чем у иных низших животных, например, у птиц» [1]. Плеханов не видел ошибки, которую допускал Дарвин, распространяя законы биологии на общественные явления, что получило впоследствии название «социального дарвинизма». В первом «Письме без адреса» Плеханов заявляет: «Вообще чрезвычайно странно противополагать дарвинизм защищаемому мною взгляду на историю» [2].

Здесь же он говорит, что происхождение чувства прекрасного «надо искать в какой-нибудь очень сложной ассоциации идей, а не в законах биологии», а вслед за этим утверждает: ассоциации идей «обусловливаются и создаются в последнем счете состоянием производительных сил данного общества и его экономикой» [3].

Объяснение, даваемое Плехановым происхождению искусства и чувства прекрасного, противоречиво и непоследовательно. В одном случае эстетическое чувство выводится из биологической основы, в другом — из социальной. Затем Плеханов пытается объяснить происхождение искусства и чувства прекрасного стремлением к подражанию, законы которого, по его мнению, очень успешно исследовал Тард (французский буржуазный социолог).

Формулируя общие положения эстетики, Плеханов в ряде случаев отходит от теории отражения, принципа партийности, односторонне, подчас фаталистически трактует вопрос о классовой обусловленности мировоззрения и творчества художника.

Противоречивость и непоследовательность эстетических взглядов Плеханова — одно из проявлений его политической и философской непоследовательности, связанной с отходом от революционного марксизма к меньшевистскому оппортунизму.

Не удивительно, что Плеханов, несмотря на то что он всегда отстаивал огромное общественное значение искусства и подчеркивал его значение в социальных битвах, не смог выдвинуть и разработать идею партийности искусства.

Это сумел сделать только Владимир Ильич Ленин.

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Соч., т. XIV, стр. 6.
[2] Там же, стр. 10.
[3] Там же, стр. 9.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Наш экскурс в историю эстетических идей, каким бы он ни был беглым и фрагментарным, позволяет нам, однако, сделать важный вывод. Вся история эстетики свидетельствует о том, что взгляды на искусство формировались под влиянием социальной жизни, социальной борьбы; кроме того, они находились в зависимости от тех или иных философских систем, которые, в свою очередь, определялись борьбой классов, расстановкой социальных сил. Извечная борьба идеализма и материализма — конечно, весьма сложными путями — влияла и на борьбу взглядов в области эстетики. Не следует упрощать проблему. Свой вклад, и вклад весьма значительный, в развитие эстетических представлений нередко вносили и философы-идеалисты,— но лишь в той степени, в какой они шли навстречу развитию реальной жизни, связывали с этой жизнью свои попытки уловить общие законы искусства и прекрасного. Мы не могли не отдать должного, например, Гегелю-философу, обладавшему даром исторического мышления и сумевшему — хотя и в мистифицированной форме — раскрыть процесс развития искусства как процесс, тысячами нитей связанный с развитием вполне «земной», реальной действительности. Мы не могли не отметить элементы рационального даже в эстетике Канта, как бы в целом ни был нам чужд кенигсбергский философ. Но в итоге всех наших наблюдений и размышлений мы не могли не сделать вывода, что подлинно научное постижение законов развития Искусства, развития Красоты оказалось доступно лишь тому направлению эстетической мысли, которое было связано с развитием материалистической философии и которое нашло свое наиболее полное и яркое выражение в марксистско-ленинской эстетике, критически усвоившей эстетические завоевания всех предыдущих эпох. Марксистско-ленинская эстетика — это новая эпоха в развитии эстетической мысли человечества. Причем марксистско-ленинская наука о законах искусства и о Прекрасном отнюдь не является сводом застывших правил, канонов. Опираясь на незыблемый фундамент марксистско-ленинской философии, она всегда находится в процессе творческих исканий, стремясь синтезировать движение самого искусства, воодушевленного идеалами коммунизма.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 3. **Эстетический вкус**

Часть вторая

ПРЕКРАСНОЕ

Глава 1. **Эстетическое и практическое**

Глава 2. **Искусство и прекрасное**

Глава 3. **Объективность прекрасного**

Глава 8. **Трагическое**

Глава 9. **Комическое**

Глава 10. **Эстетические отношения искусства к действительности**

Часть третья

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Глава 1. **Происхождение искусства**

Глава 2. **Искусство как форма общественного сознания**

Глава 3. **Специфика искусства**

Глава 4. **Виды искусства**

Глава 5. Предмет, содержание и форма в искусстве

Глава 6. Творческий метод и мировоззрение

Часть четвертая

ИЗ ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Астахов Иван Борисович

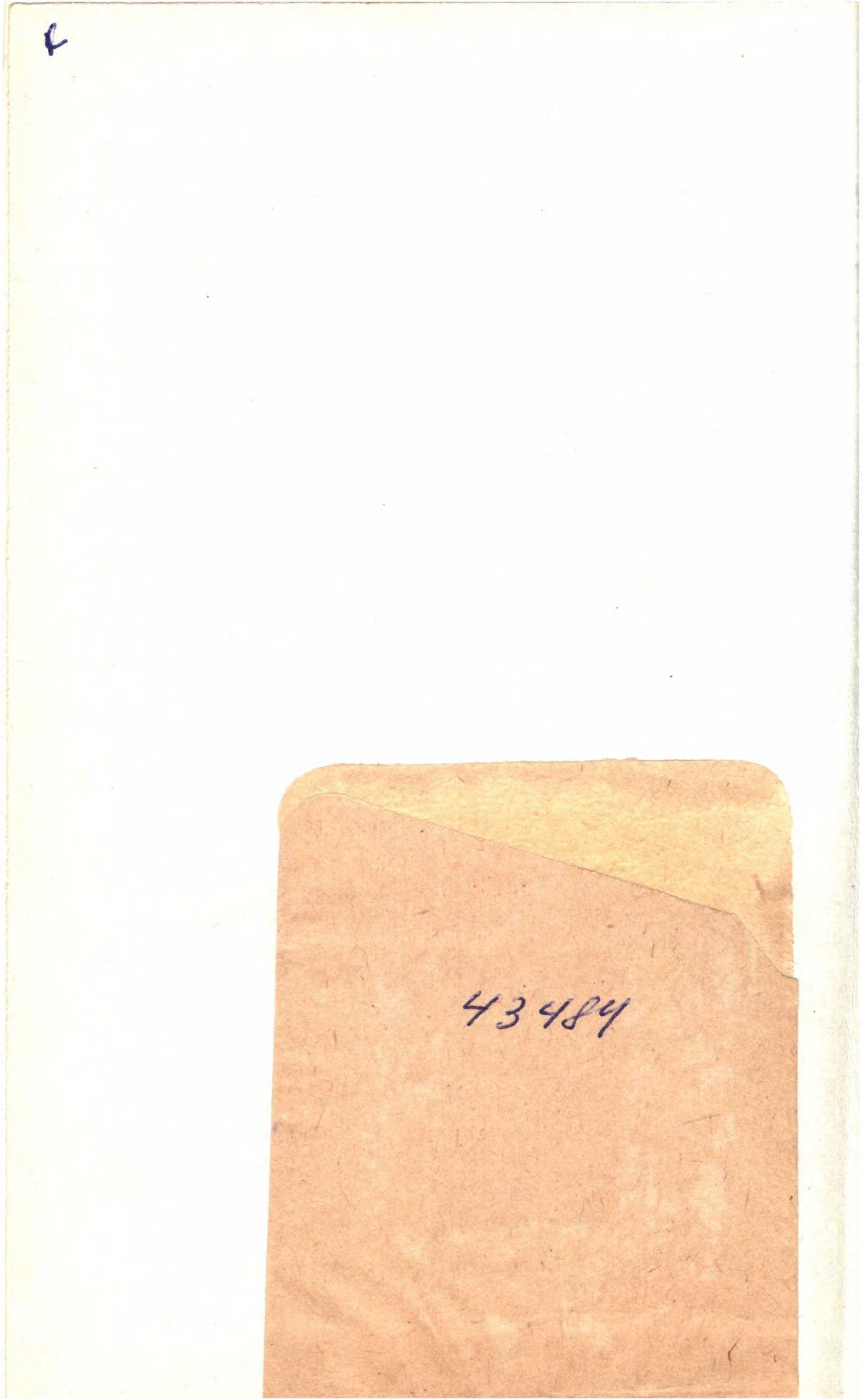
ЭСТЕТИКА. М., «Московский рабочий». 1971
440 с.

Редактор *Н. Жегалов.*
Художник *С. Ганнушкина.*
Художественный редактор *П. Зубченков.*
Технические редакторы *С. Устинова, М. Похлебкина*
Корректор *В. Милехин*

Издательство «Московский рабочий»,
Москва, ул. Куйбышева, 21.

Л 111170. Подписано к печати 9/VI—1971 г. Формат бумаги 84×108$^1/_{32}$.
Бум. л. 6,87. Печ. л. 23,1. Уч.-изд. л. 22,25. Тираж 50 000. Тем. план 1971 г.
№ 200. Цена 1 р. 20 коп. Зак. 111.

Ордена Ленина типография «Красный пролетарий».
Москва, Краснопролетарская. 16.



1р. 20к.

МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ

И.Б. Астахов. Эстетика